STUDIEN

zur

Dekorativen Malerei der Renaissance

am bayerischen Hofe.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde in der Philosophie verfasst und der hohen philosophischen Fakultät (Sektion I) der kgl. bayer. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Ernst Bassermann-Jordan aus Deidesheim

16. Juni 1899.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

MÜNCHEN

Bruckmann'sche Kunst- und Buchdruckerei

1900.

LEBENSLAUF.

Ich, Ernst Ferdinand Otto Bassermann-Jordan, bin am 17. Juli 1876 zu Deidesheim in der bayerischen Rheinpfalz geboren als der Sohn des kgl. bayer. Kommerzienrates und Landrates der Pfalz Emil Bassermann-Jordan und dessen Ehefrau Auguste, geb. Jordan.

Meinen ersten Unterricht, bis Unter-Sekunda, erhielt ich auf der Lateinschule zu Deidesheim, meine weitere Ausbildung zum Universitätsstudium auf dem grossherzoglich badischen Gymnasium zu Karlsruhe, wo ich im Sommer 1895 absolvierte.

An der hiesigen Ludwig-Maximilians-Universität hörte ich in den ersten vier Semestern philosophische Vorlesungen aus beiden Sektionen. Dann wandte ich mich endgültig dem Studium der Kunstgeschichte zu und besuchte zu diesem Zweck die Vorlesungen und Seminarien der Herren Professoren Riehl und Furtwängler und der Privatdocenten Bulle und Weese.

Indem ich meiner besonderen Neigung für die Malerei, die ich seit einer Reihe von Jahren auch praktisch ausübe, folgte, suchte ich meine kunstgeschichtlichen Kenntnisse zu erweitern durch das Studium der Gemäldesammlungen und der Museen in Wien, (München,) Nürnberg, Augsburg, Karlsruhe, Strassburg, Frankfurt, Freising etc., dann auf zwei Reisen nach Oberitalien, wovon die letzte eigens für meine Dissertation unternommen wurde, auch der Galerien in Mantua, Modena, Bologna, Venedig etc.

Durch das Studium der prähistorischen Anthropologie suchte ich einen Überblick über die vor der antiken Kunst liegenden Kulturperioden zu gewinnen.

Mit Genehmigung des Herrn Professors Dr. B. Riehl nahm ich zum Thema meiner Inaugural-Dissertation die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe.

Als Nebenfächer habe ich Weltgeschichte und Anthropologie gewählt.

München, 16. Juni 1899.

Das Bild der späten Gotik in Altbayern wird — wie zu wiederholtenmalen betont — im wesentlichen durch die figürliche und ornamentale Holzplastik bestimmt. Doch spricht dabei neben einem wirklichen Überwiegen dieses Kunstzweiges, der durch das dem Lande besonders reich zur Verfügung stehende Material eine bedeutende Förderung erfuhr, wohl auch der rein statistische Umstand mit, dass die transportablen Werke der Plastik immer in einem relativ grösseren Prozentsatz auf unsere Tage herübergerettet wurden, als die Werke einer mit der Architektur verbundenen dekorativen Malerei. Deshalb darf deren Verbreitung in jener Zeit nicht zu gering angeschlagen werden. Zwar ist die Gotik nördlich der Alpen mit ihrer Auflösung der Mauern der dekorativen Malerei im allgemeinen nicht besonders günstig; aber die Technik des Backsteinbaues und der im Volkscharakter liegende massige Ausdruck der Bauwerke in den bayerischen Stammlanden heben die im Stil selbst gelegenen ungünstigen Propositionen wieder auf. Auch die seit den frühesten Zeiten nie versiegenden Beziehungen zu der Kunst Oberitaliens waren für die Entwickelung der Malerei in Altbayern von bedeutendem Einfluss[1]). Leider sind sehr wenige Werke erhalten; ich verweise aus dem Kreise der kirchlichen Kunst auf die Wandmalereien zu Blutenburg[2]), Pipping[3]), Linden[4]), Moosburg[5]), Landshut hl. Geist, St. Jodok, Straubing St. Jakob[6]) u. a.

Noch geringer an Zahl sind die Werke der profanen Dekorationsmalerei. Die aus dem Leblinghause zu München abgenommenen und in das bayerische Nationalmuseum verbrachten Wandbilder haben religiöse Sujets[7]). Einen anderen Charakter zeigen die seinerzeit im »Alten Hofe«, der ehemaligen Residenz der bayerischen Herzöge zu München, aufgedeckten Wandmalereien aus der Zeit von ca. 1470, von denen Reste ebenfalls ins bayerische Nationalmuseum übertragen wurden[8]). Eine Reihe stehender, zweidrittel lebensgrosser Figuren in Rüstung oder Kostüm, zu zweien und dreien gruppiert und mit erklärender Unterschrift

---

[1]) Vergl. Berthold Riehl: Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Oberbayer. Archiv, Bd. 49, und Hans Semper: Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising. Oberbayer. Archiv, Bd. 49.

[2]) Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern. Tafel 107—109, S. 768.

[3]) Ebenda. Tafel 108, S. 801.

[4]) Ebenda. Tafel 127, S. 887.

[5]) Ebenda. S. 413.

[6]) Noch nicht publiziert.

[7]) Saal XVIII.

[8]) Saal XV. Oberbayer. Archiv, Bd. XII, S. 266 ff.

versehen, repräsentierten die verschiedenen Herrscher des herzoglichen Hauses seit den frühesten Zeiten, bildeten also eine wirkliche Ahnengalerie. Über den künstlerischen Wert dieser Bilder ist ein Urteil schwer abzugeben, da sie fast zu zwei Drittel neu gemalt sind. Nicht mehr zum bayerischen, sondern schon ins schwäbische Grenzgebiet gehört das Schloss zu Füssen, eine ehemals bischöflich augsburgische Besitzung. Die Thür- und Fensteröffnungen des Hauptgebäudes zeigen auf der Hofseite in Malerei nachgeahmte reiche Architekturumrahmungen, Giebel und Erker, zum Teil in der für die Gotik charakteristischen verzerrten Perspektive[1]).

Eine sehr originelle Verwendung der Malerei zur Ausschmückung eines Innenraumes weisen die, freilich auch nicht mehr in den Bereich altbayerischer Kunstproduktion gehörende Decke und die Wandvertäfelung der ehemaligen Amtsstube des Augsburger Weberhauses auf, nunmehr im bayerischen Nationalmuseum[2]).

Das Bild der Entwickelung wird reicher und richtiger, wenn wir die Werke der südlichen, Bayern stammverwandten Länder zur Betrachtung heranziehen. In erster Linie stehen da die Wandgemälde des Schlosses Runkelstein bei Bozen[3]). Abgesehen von dem hohen kulturgeschichtlichen Interesse, das ihr Inhalt bietet, und von der kunstgeschichtlichen Bedeutung, die ihnen der urdeutsche Charakter verleiht, sind sie uns an dieser Stelle wichtig wegen ihres Systems, das die glatt verputzten Wände von oben bis unten mit figürlichen und ornamentalen Malereien bedeckt. Für die besonders in Tirol so beliebte Art, die Wandfläche über einem Sockel bis zur Decke hinauf mit naturalistisch empfundenem, aber geschickt stilisiertem Rankenwerk ganz zu füllen, giebt das Schloss Frundsberg bei Schwaz ein vorzügliches Beispiel[4]). Ihm stellt sich die Burg Reifenstein (1498) mit ihren bemalten Wänden und Decken gleichwertig an die Seite[5]). Im Jöchelsturm bei Sterzing[6]) (1469) und in der, ja ebenfalls dem bayerischen Charakter so nahestehenden Dekoration der sogenannten Fürstenzimmer auf Hohensalzburg[7]) (aus der Zeit um 1500) tritt dann die Malerei als selbständige Kunst zurück und dient mit den satten Farben von Rot, Blau und Gold bloss als Fassung der zierlichen Schnitzereien an Thüren, Täfelungen und Decken.

Im System wiederum nähert sich mehr den Ahnenbildern im »Alten Hof« zu München der gemalte Stammbaum der Habsburger auf Tratzberg, vom Beginn des 16. Jahrhunderts[8]).

In verschiedenster Weise erfüllt so in der späten Gotik die Malerei ihre Aufgabe, die Prunk- und Wohngemächer der Fürsten und Adeligen zu schmücken.

---

[1]) Dort auch eine hübsche Decke. Vergl. Handbuch der Architektur, Bd. IV, Heft 2 (Essenwein, Der Wohnbau), S. 133.

[2]) Kataloge des bayer. Nationalmuseums, Bd. VI 223/227, Saal X.

[3]) Berthold Riehl. Die Kunst an der Brennerstrasse S. 203.

[4]) Hdbch. d. Arch. IV, 2, S. 121.

[5]) Berthold Riehl, Brennerstrasse, S. 104.

[6]) Ebenda, S. 100.

[7]) Hdbch. d. Arch. IV, 2, S. 127.

[8]) Berthold Riehl, Brennerstrasse, S. 17.

Bald füllt sie in zwangloser Komposition wie die Teppiche, an deren Stelle sie tritt, mit Darstellungen aus Poesie und Heldensage die Wände, bald muss sie den freien Zug der Ornamentranken dem strengen Gesetze der Architekturteile wie Deckenbalken, Friesbänder, Vertäfelungen etc. unterwerfen, die sie schmücken soll. Dann ist sie als Fassmalerei die bescheidene Dienerin der Plastik, um gleich darauf in würdevoller Repräsentation die Ahnen eines blühenden Herrschergeschlechtes uns in stattlicher Reihe vor Augen zu führen.

Und gerade in dieser Fähigkeit, den verschiedenartigsten Aufgaben gerecht zu werden, zeigt sich, dass die Malerei ganz teilgenommen hat an der Entwickelung, die in der letzten Stilphase der Gotik (für Altbayern von etwa 1450 an) in raschem Tempo vor sich gegangen ist. Nachdem die architektonischen Fragen so ziemlich alle gestellt und beantwortet waren, entstand von innen gleich wie von aussen angeregt ein eigener gotischer Dekorationsstil, der auf zweifachem Wege seinem Ziele zuschritt. Auf dem einen handelte es sich um eine aufs höchste getriebene Erleichterung und Belebung der Architekturmotive, auf dem anderen um Einführung einer meist aus naturalistischen Elementen bestehenden Ornamentation; diese stellt sich auch neue, gar nicht im Sinne einer strengen Gotik gelegene Aufgaben der Füllung eines Raumes oder Rahmens, die in vielen Werken der ornamentalen Plastik und Malerei (wie geschnitzten Decken, bemalten Vertäfelungen) in bewundernswerter Weise gelöst sind. Und gerade dieses Streben ist es, was einerseits der Renaissanceornamentik so leichten Eingang in die deutsche Kunst verschafft, andererseits aber auch die rasche Übersetzung der fremden Elemente in die heimische Sprache herbeiführt, die wir als deutsche Renaissance bezeichnen. Wie die Einwirkungen der italienischen Renaissance in der schwäbischen und fränkischen Kunstprovinz Deutschlands sich zu äussern beginnen, zeigt die Kunstgeschichte bei Hans Burgkmair und Albrecht Dürer.

Für Altbayern ist das in Frage stehende Material noch lange nicht genügend bekannt und gesichtet, um das Eindringen der neuen Elemente in die heimische Kunst genau verfolgen zu können. Hier möchte ich bloss auf einige prägnante Erscheinungen hinweisen, die bestätigen, dass Altbayern den neuen Strömungen sich keineswegs verschloss. Eine solche noch nicht gewürdigte Erscheinung ist der Rotmarmor-Grabstein des Ulrich Aresinger in der Peterskirche in München, laut Inschrift gefertigt von Erasmus Grasser 1482[1]). Während das Mittelrelief in der Komposition einen starken Anklang an Brixener Grabsteine zeigt, ist die malerische Behandlung der zwei Relieffiguren Petrus und Katharina ohne Beeinflussung durch italienische Gemälde nicht wohl denkbar; der auf dem oberen Abschluss sitzende mandolinespielende Engel ist aber direkt einem Bilde von Carpaccio oder Giovanni Bellini entnommen. Der Stein dürfte zu den allerfrühesten Äusserungen des neuen Geistes auf deutschem Boden überhaupt gehören. Bei dem vielseitigen Meister, dessen Beziehungen zu Tirol ziemlich sicher feststehen[2]), kann eine Aufnahme italienischer Kunstformen nicht erstaunen; wichtig ist hier (wie überhaupt in der ersten Epoche

[1]) Kunstdenkmale Bayerns, Tafel 168.

[2]) Berthold Riehl, Brennerstrasse, S. 24, Anm. 3.

der deutschen Renaissance), dass unter Beibehaltung eines echt deutschen Charakters an dem ganzen Grabsteine doch gewisse Einzelheiten, die den Künstler reizten, übernommen werden; hier aber dürfen wir jedenfalls einen direkten persönlichen Import durch den Bildhauer annehmen; denn die unmittelbare, stark italienisierende Wirkung schliesst die Übermittelung der neuen Formen durch ein Werk der graphischen Kunst, einen Stich oder Schnitt, fast ganz aus.

Diese Spur der Renaissance bleibt aber für München und Altbayern vorerst vereinzelt, ohne Beachtung und Nachwirkung. Wie die Münchener Bildhauer ohne Einfluss von Italien noch um 1500 arbeiteten, zeigt der Grabstein des Balthasar Bötschner in derselben Kirche.

Erst um 1510 beginnt die stärkere und bewusste Aufnahme italienischer Formen, besonders in der Ornamentik. Frühe Beispiele sind die Pilasterfüllungen auf den Glasgemälden zu Gauting bei München[1]), etwa um 1510; der Altar des Caspar Marolt von 1513 in Freising[2]); die Säulen, die in der bischöflichen Residenz zu Freising die Arkaden des Hofes tragen, von 1519[3]); dann ein Grabstein an der Martinskirche in Landshut, datiert von 1525 mit einer leider beschädigten Reliefdarstellung der Krönung Mariä, aber sehr feinen, gut erhaltenen Pilasterfüllungen. Eine klare Übersicht über den zeitlichen Beginn und die örtlichen Verästelungen des Stromes dieser neuen Kunstformen wird man sich erst machen können, wenn einmal alle Kunstdenkmäler Altbayerns aufgenommen und wissenschaftlich verarbeitet sind. Jedenfalls war auch in Altbayern, wie anderswo, der Buchdruck eines der besten Verbreitungsmittel der neuen Formen. Eine Geschichte des bayerischen Buchdruckes ist aber leider noch nicht geschrieben, wodurch der Zusammenhang mit dem italienischen Buchdruck und die Übernahme und Umarbeitung der dort üblichen Titelblätter, Randleisten, Vignetten etc. klargelegt würde. Die Werke, die grosse Meister, wie Burgkmair, Dürer, Holbein u. a. für die Vervielfältigung geschaffen, sind ja bekannt und haben ihre Würdigung gefunden[4]); sie sind natürlich auf die altbayerischen Künstler nicht ohne Einfluss geblieben; aber die neuen Zierformen in die breitesten Schichten der Handwerker, auch in den kleinsten Märkten der von den Hauptstrassen des Handels abgelegenen Flussthäler zu tragen, dazu hat ganz besonders der Buchdruck minderer Sorte bei-getragen.

Dafür dürfte Ingolstadt ein Beispiel sein. Die Stadt war damals Sitz einer der herzoglichen Linien des wittelsbachischen Hauses, aber auch der 1472 gestifteten Universität, an der Dr. J. Eck, der Hauptgegner Luthers, lehrte. Von hier gingen auch eine Menge gedruckter Protestschriften gegen die Reformation aus, die nach dem Geschmacke der Zeit alle, wenn auch oft bescheiden, mit Renaissanceornamenten ausgeschmückt waren. Dadurch wurde auch die

---

[1]) Kunstdenkmale Bayerns, Tafel 125, S. 868.
[2]) Ebenda. Tafel 43, S. 366.
[3]) Ebenda. Tafel 45/46, S. 378.
[4]) Vergl. G. Schneeli, Renaissance in der Schweiz, S. 39 ff.

dort einheimische Kunst ausgiebiger unter den Einfluss der italienischen gestellt, wofür in der Grabplastik Beweise vorliegen[1]).

Die Architektur hatte, was ihre Hauptaufgabe anlangt, sich seit Beginn des 16. Jahrhunderts durch die neuen Strömungen gar nicht beeinflussen lassen. Die bedeutende Thätigkeit in der kirchlichen Baukunst, die mit den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts begonnen, hatte ihr Ende noch nicht erreicht. Bei einer Menge grösserer Bauten zog sich die Fertigstellung, für welche ganz selbstverständlich der gotische Stil massgebend blieb, bis gegen 1530—40 hin. Kleinere Neubauten der Zeit, von minder begabten Meistern ausgeführt, geben erst recht keinen Anlass, Fragen des neuen Stiles aufzugreifen. Auch in der profanen Baukunst blieben die oben zum Teil schon angedeuteten Grundsätze der Raumwirkung und Innendekoration massgebend; wenn zu dekorativen Zwecken italienische Formen Anwendung finden, wie z. B. an den Säulen der Residenz zu Freising, so sind und bleiben es Ausnahmen. In der figürlichen (Relief- und statuarischen) Plastik der Zeit, die ja besonders für kirchliche Zwecke arbeitet, beginnt etwa seit 1520 ein eigenartiger, in einzelnen Zügen stark naturalistischer Stil sich zu entwickeln, der gegen 1540 seinen Höhepunkt erreicht. Als Hauptvertreter dieses Stiles können etwa die Figuren des Moosburger Hochaltares angesehen werden, deren Entstehungszeit ganz an den Beginn dieser Entwickelung zu setzen ist. Neben manchen anderen Einflüssen macht sich in ihnen wohl eine starke Einwirkung der graphischen Künste geltend, in der Art wie die Gewandfalten, Bart- und Kopfhaare stilisiert werden. Die immer tiefer werdende Unterarbeitung der einzelnen Partien, die gegenüber dem flachen Eindruck der Arbeiten aus der Spätzeit des 15. Jahrhunderts auf eine kräftige Schattenwirkung hinarbeitet, geht jedenfalls auf gleichzeitig in der Malerei auftretende Bestrebungen zurück oder wenigstens mit ihnen Hand in Hand[2]). Dass die ornamentale Plastik dagegen bereits stark mit den neuen Elementen durchsetzt ist, habe ich schon oben angedeutet. Am längsten hielt sie an dem gotischen Stile fest in jenen Werken der kirchlichen Kunst, deren Formen durch die Architektur mit bestimmt sind, wie Altäre, Kanzeln, Orgeln, Chorstühle etc.; doch hat z. B. das Chorgestühl zu Steingaden[3]) von 1534 wieder einen ausgesprochenen Renaissancecharakter.

Wenn eine Änderung des Charakters der Malerei im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in Altbayern auch nicht zu leugnen ist, so beschränkt sich diese doch mehr auf die Aufnahme der veränderten Zeittracht, auf Stilisierung von Gewandpartien, wie sie in der Plastik üblich ist und auf mehr malerische Auffassung in der Licht- und Schattengebung. Hieher sind Altdorfer und die sonst der sogenannten Regensburger Schule angehörenden Maler zu rechnen. Jene Meister aber, die den neuen Stil voll erfassen und in ihrer deutschen Art

---

[1]) Vergl. die schon in ausgebildetem deutschen Renaissancecharakter gehaltenen Steine des Ehepaares Esterreicher, des Wolfgang Peisser, des Joh. Plumel u. a. Kunstdenkmale Bayerns, Tafel 10, 12.

[2]) Kunstdenkmale Bayerns, Tafel 79, S. 602.

[3]) Von zahlreichen Parallelen aus dem Gebiete der Malerei sei hier besonders der Feselenaltar in der oberen Pfarrkirche zu Ingolstadt von 1522 erwähnt.

weiter bilden, wie die Bocksberger, Christoph Schwarz, Hans von Achen, wurden alle erst in den dreissiger und vierziger Jahren des Jahrhunderts geboren. Hans Muelich nimmt eine vermittelnde Stellung zwischen beiden Gruppen ein, indem er sich zwar in seiner Ornamentik ganz der Renaissance hingiebt, in den figürlichen und landschaftlichen Bildern aber noch der vielfach, besonders in der Farbe phantastische und doch oft nüchterne Angehörige der Regensburger Schule bleibt.

Dies war etwa der Stand der Kunst in Altbayern um die Jahre 1530—40. Ich trete im folgenden an die Beschreibung eines Werkes heran, dessen Kontrast zu allem damals Bestehenden kaum grösser gedacht werden kann. Auf uns freilich, die wir auch die nachfolgende Entwickelung kennen, ist seine Wirkung nicht derartig, wie auf seine Zeitgenossen. Im Jahre 1536 beschloss Herzog Ludwig von Niederbayern, in Landshut den Neubau zu einer Residenz zu errichten. Die Lage des Bauplatzes war durch die damaligen Zeitumstände und durch den Charakter, den der Bau bekommen sollte, gegeben. Ein so hoch gelegenes, schwerzugängliches, mehr dem Schutz als der Bequemlichkeit dienendes Terrain, das auch umfangreiche Bauten nur schwer gestattet haben würde, wie das der Burg Trausnitz, entsprach nicht mehr den Anschauungen der Zeit. Ludwig liebte in viel höherem Grade das Repräsentative und Moderne als Wilhelm V., der vierzig Jahre später wieder auf die Trausnitz zurückgriff und sie nach umfassenden Veränderungen lange Zeit bewohnte. Seinem insichgekehrten Wesen entsprach die Lage der Trausnitz mehr, bei deren Schönheit Natur und reiche Gartenanlagen, die heute verschwunden sind, die Hauptfaktoren bildeten. In seinem kleinen Schlosse Schleissheim hat später Wilhelm V. inmitten seiner Gärten und Einsiedeleien seine Tage in grösster Einsamkeit beschlossen.

So wurde denn mitten in der Altstadt, in der Nähe der Martinskirche, gegenüber dem Rathause, die neue Residenz der bayerischen Herzöge erbaut. Landshuts Hauptstrasse bietet noch so recht das Bild einer mittelalterlichen Stadt durch seine zur Strasse querliegenden Häuser, deren hohe Giebel zum Teil ihre ursprüngliche gotische Form behalten haben.

Die Residenz aber sticht durch ihr ganz anderes System der Anlage, mit ihrer parallel der Strasse liegenden Längsaxe, von allen umliegenden Privatbauten völlig ab.

Ihre Wirkung ist nicht, wie bei gotischen Bauten vorwiegend, durch die Silhouette und das malerische Detail bedingt, sondern beruht lediglich auf den architektonischen Verhältnissen des Baues und dem Zusammengehen mit einem freien Platze, einer breiten Strasse, wie es die Renaissance für Palastbauten fordert.

Am 6. Mai 1536 hatte Herzog Ludwig zu dem an der Hauptstrasse der sogenannten Altstadt gelegenen Teil der Residenz den Grundstein gelegt; dieser Bauteil wurde bis 1537 von den Baumeistern Niklas Überreiter und Bernhard Zwitzel aus Augsburg errichtet[1]). Da 1780 dieser Trakt vollkommen verändert

[1]) Meidinger, Beschreibung der kurfürstlichen Haupt- und Universitätsstadt Landshut in Niederbayern mit verschiedenen Kriegsvorfällen, S. 94. — Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance, S. 523.

wurde, interessiert uns nur die Eingangshalle. Die ursprüngliche Façade, an der auch Malerei verwandt war, ist in Wening, Topographia Bavariae 1701, Rentamt Landshut, Tafel 5, sichtbar.

Durch das einfache Portal kommt man in eine Halle mit rundbogigem Gewölbe, das von Rotmarmorsäulen und zwar vier freistehenden und acht Wandsäulen mit Renaissancekapitellen getragen wird. Die Joche sind durch flache Gurten von einander getrennt und haben an den Gräten Rippen von gotischem Profil und Schlusssteine mit Imperatorenköpfen. Die einzelnen Felder wieder sind durch Stuckbänder in Dreiecke geteilt; man kann also hier jenes Schwanken zwischen den Formen der Gotik und der Renaissance beobachten, das die Werke deutscher Renaissance in Bayern um 1530 charakterisiert.

Von der Halle tritt man in den Hof, der unten seine Beschreibung findet. Mitten im Bau trat infolge irgend welcher heute nicht mehr erklärbarer Umstände eine völlige Änderung in den Baudispositionen ein, die auf die eigenste Initiative des Herzogs zurückzuführen sein wird. Nicht der bis auf seine innere Ausstattung fertige, an der breiten Hauptstrasse der sogenannten Altstadt gelegene Trakt sollte mehr die Hauptfront der Residenz bilden; die Orientierung des Baues wurde jetzt durch den Blick nach der Isar und die vorliegenden Gärten bestimmt. Die Privathäuser zwischen der Altstadt und der Ländgasse werden 1537 niedergelegt. An ihrer Stelle wird ein Bau errichtet, der seinen Haupttrakt an der Ländgasse hat und durch zwei Flügel nach dem von seinen Baumeistern so genannten »deutschen« Teil einen viereckigen Hof umschliesst. Zu diesem sogenannten italienischen Teil wurde am 30. Mai 1537 der Grundstein gelegt. Als Baumeister werden bei diesem Bau Sigismund Walch und Antonelli aus Mantua genannt, denen 27 gleichfalls aus Mantua gebürtige Maurer zur Seite standen[1]). Südlich von dem Hauptgebäude wird durch einen langen gemauerten Gang, durch ein niedriges Gebäude, das ehemals die Hofküche enthielt, und die an der Ländgasse sichtbare hohe Mauer ein eigener kleiner Hof, der sogenannte Küchenhof, umschlossen. Von dem Hauptstock führt über die Gasse ein auf zwei Bogen ruhender, mit Fenstern versehener Gang zu einem besonderen Komplex, der um 1540 erbaut, teils Stallungen, Dienerwohnungen, aber auch einen im ersten Stock gelegenen Saal enthält, von wo aus man eine hübsche Aussicht auf die Isar, deren flache westliche Ufer und die in der Ferne hinziehenden Hügelreihen hat. Da diese Bauten ohne besondere architektonische Bedeutung sind, habe ich auf sie nicht weiter einzugehen.

Für die kunsthistorische Bedeutung des Hauptgebäudes ist schon das Äussere bezeichnend. Die Façade an der Ländgasse ist dreistöckig, das Erdgeschoss ein schwerer Rustikabau, in der Mitte das Portal, zu beiden Seiten je drei Fenster. Der Schluss des rundbogigen Thores und der geradegeschlossenen Fenster ist aus Keilsteinen gebildet. Ein kräftiges Gesims trennt das Parterre von den zwei oberen Geschossen. Acht Pilaster fassen je ein

[1]) Meidinger, a. a. O. An dieser Notiz mit den sehr bedenklich klingenden Namen interessiert uns zunächst nur die Thatsache, dass die betreffenden Werkmeister und Arbeiter aus Mantua kamen.

Fenster des zweiten und dritten Stockes zusammen. Die Fenster des ersten Stockwerkes sind rechteckig; der obere Rahmen springt simsartig vor und ist im Dreiecks- oder Rundgiebel überdacht. Die Fenster des zweiten Stockwerkes zeigen nur die einfachen, rechteckigen Rahmen. Statt des Mittelfensters ist ein steinernes Wappenrelief eingelassen mit der Unterschrift LUD. UTR. BAV. DUX. Es ist das herzoglich bayerische Wappen der Zeit, aber im Beiwerk nicht nach den Gesetzen der damals noch strengen deutschen Heraldik, sondern mit jener Freiheit behandelt, wie sie in Italien üblich war. Dass es das Werk eines italienischen Künstlers ist, geht aus der Form des Schildes, der Helme und dem schönen Löwenkopfe hervor[1]). Die einfachen Pilasterkapitelle tragen ein kräftiges Gesims mit Zahnleiste, in das sich stellenweise kleine Mezzaningeschossfenster öffnen.

Die gleiche architektonische Gliederung, wie an der Façade, zeigt der ganze übrige italienische Teil aussen sowohl, wie innen im Hof, wo die Arkaden, auf dorisierenden Säulen mit attischer Basis und Plinthe ruhend, das Rustikageschoss vertreten.

Um den Hof ziehen sich auf drei Seiten rundbogige Arkaden; der westliche und östliche Arkadengang zeigt grätige Kreuzgewölbe ohne Stuckornamente und offenbar stets ohne Deckenmalerei.

Aus den oben gegebenen historischen Notizen, sowie aus der allgemeinen Charakteristik des Baues ergiebt sich die Notwendigkeit, bei der folgenden Beschreibung der einzelnen Teile jeweils sofort die Parallelen in Italien heranzuziehen, und, der Baugeschichte der Landshuter Residenz entsprechend, zum Vergleiche die Bauten des Palazzo ducale und des Palazzo del Te in Mantua der Landshuter Residenz gegenüberzustellen[2]).

Für unsere Vergleiche kommen von den Räumen des Palazzo ducale in Mantua (jetzt Corte Reale) vor allem jene in Betracht, die unter Isabella d'Este, Francesco und Federico II. von Gonzaga ihre Ausstattung erhielten. Vor allem sind zu nennen die Appartamenti della Grotta und del Paradiso, die Appartamenti di Troia, die Galleria della Mostra, das Atrio delle Teste, die Sala dei Capitani di ventura, die Sala dello Zodiaco etc. etc. Gegen 1540 waren die Arbeiten in allen genannten Räumen im wesentlichen abgeschlossen, also in einer Zeit, in der die Arbeiten an der Landshuter Residenz schon in vollem Gange waren.

Der Palazzo del Te ist 1525 begonnen und 1535 vollendet worden, nach einheitlichem Plane Giulio Romanos im Bau wie in der Ausschmückung, die also etwa 10 Jahre vor der Grundsteinlegung zur Residenz in Landshut vollendet war. Man darf demnach annehmen, dass am Palazzo del Te die jüngeren Baumeister, die später ins Ausland gingen, zum wenigsten Studien gemacht, wenn nicht noch unter Giulio Romano selbst daran mitgearbeitet haben.

[1]) Vergl. die Abbildung und Besprechung des Wappenreliefs, die der Verfasser in der Beilage zum Deutschen Herold 1900 No. 1 gegeben hat.

[2]) Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance II, 276, III, 269, 255, 458, 546, 614. Yriarte, Gazette des Beaux Arts, juillet 1894 et suiv. Carlo d'Arco, Istoria della vita di Giulio Pippi Romano 1842; derselbe, delle arti e degli artefici di Mantova 1852; G. Intra, Nuova Guida illustrata di Mantova 1896; Lewis Gruner, Fresco decorations in Italy 1844.

Den engen Zusammenhang der Landshuter Residenz mit dem Palazzo del Te in Mantua zeigt schon eine Betrachtung der Façaden beider Bauten: Besonders augenfällige, verwandte Punkte sind die Zusammenfassung zweier Stockwerke durch Pilaster, ein schon bei Bramante und L. B. Alberti vorkommender Gedanke, sowie die Verwendung eines geraden Keilsteinschlusses an den Fenstern und der Wechsel von runder und spitzer Fensterbedachung, was mit den betreffenden Teilen am Palazzo del Te übereinstimmt, hier aber auch nicht zum erstenmale auftritt, da der Bedachungswechsel z. B. schon im Palazzo dall'Aquila in Rom (Raffael), in dem Palazzo Giustiniani in Padua (1524 Falconetto) und im Palazzo Pandolfini in Florenz (ab 1530 nach Raffael) u. a. seine Vorgänger findet.

Was die Innendekoration betrifft, so stehen im Palazzo ducale zu Mantua um die Zeit der Neuausstattung noch zwei Systeme gleichwertig nebeneinander: Das venezianische — Wandvertäfelung, das obere Viertel ein gemalter Fries, farbiger Holzplafond, manchmal mit kleinen Gemälden — und das römische System Giulio Romanos aus Raffaels Schule. Man darf nur die Appartamenti del Paradiso und die Galleria degli Specchi mit dem Appartamento d'Este vergleichen. Es handelt sich allerdings beim Palazzo ducale nur um die Neuausstattung eines Baues, der in seinen Grundzügen auf die Gotik zurückgeht. Anders im Palazzo del Te. Hier entsteht ein Neubau, der von vornherein dem neuen Stile entsprechend geplant war. Allerdings findet sich auch hier in einigen Kabinetten, die für untergeordnete Zwecke bestimmt waren (neben der Sala dei Giganti und neben dem ersten Vorzimmer) wieder das alte, venezianische System. Nur einmal, in der Camera di Fetonte, kommt im del Te auch das florentinische System der Deckeneinteilung zu stande.

Das venezianische System in reiner Weise findet sich viel später, im ganzen XVI. Jahrhundert, in Tirol und greift, wie wir noch sehen werden, auch nach Bayern hinüber. Eine Mischung der Stilrichtungen, wie im Palazzo ducale, finden wir noch 70 Jahre später in der Residenz zu München[1]).

Wir betreten die Landshuter Residenz durch das Portal der italienischen Façade und gelangen in eine Einfahrtshalle, deren Tonnengewölbe durch Stuckbänder[2]) in Achtecke geteilt ist. Von den früher hier sicher vorhandenen Malereien sind keine Spuren mehr zu sehen. Diese Stuckeinteilung ist dieselbe wie im Gabinetto di Toilette (neben dem Bade) im Palazzo ducale, Appartamento ducale.

Von der Halle gelangt man in eine reich ausgestattete offene Vorhalle, ein Atrio, wie es in den italienischen Palästen genannt wird, die zugleich die dritte den Hof umfassende Arkadenreihe bildet. Nach einer im Fries vorhandenen Inschrift ist sie unter der Regierung der Herzöge Wilhelm, Ludwig und Ernst von Bayern 1543 errichtet. Ihr Gewölbe ist eine flache Tonne, die

[1]) Über italienische Deckensysteme vergl. Burckhardt, Renaissance in Italien, S. 322 ff.

[2]) Für die Wirkung dieser, wie aller im folgenden noch zu beschreibender Decken, die durch verschieden dekorierte Stuckbänder ihre Einteilung erhalten, ist zu bemerken, dass hier in Landshut in den meisten Fällen die Färbung der Stuckdekorationen verloren gegangen ist, die ursprünglich in blau, rot oder gold, also in einem Charakter gehalten war, der jenem in den Mantuaner Räumen entspricht. Wo sich noch Spuren nachweisen lassen, soll es im einzelnen an der betreffenden Stelle erwähnt werden.

an den beiden Enden durch Halbkuppeln geschlossen ist. An beiden Langseiten der Gewölbe schneiden je fünf Stichkappen ein, wodurch an der Westwand fünf Lünetten entstehen. Die Ostseite ist nach dem Hofe zu offen. Durch kräftige Stuckbänder, deren Oberfläche feine stuckierte Pflanzenornamente zeigt, ist das ganze Gewölbe reich kassettiert, so zwar, dass in der Längsachse fünf grosse Felder, ausserdem noch acht kreuzförmige und eine grössere Anzahl rechteckiger Felder entsteht.

Diese Deckeneinteilung ist ähnlich der in der dritten Sala degli Arazzi im Palazzo ducale und besonders der im gran atrio des Palazzo del Te. Hier wie dort sind biblische Scenen angebracht. Die Conchen fehlen zwar im Te, stimmen aber in Einteilung und Dekoration mit dem rechten Vorzimmer des Te überein. Das Motiv der Conchen mit derselben Stuckeinteilung findet sich auch schon in den Loggien in Rom. Die Wirkung der Halle ist jener des gran atrio im Te sehr ähnlich, besonders wenn man sich statt des jetzt kahlen Hofes einigen Schmuck durch Gartenanlagen davor denkt, der früher jedenfalls vorhanden war.

In allen Feldern des Gewölbes, in den Lünetten und in den Rundbildern, die in die Kreuzfelder und die Stichkappen eingefügt sind, waren Darstellungen aus der biblischen Geschichte gemalt, von denen bei dem heutigen beschädigten Zustand noch folgende mit Bestimmtheit erkannt werden können: Das Opfer Isaaks — Verkauf der Erstgeburt — Himmelsleiter — Joseph und Potiphar — Moses vor dem brennenden Dornbusch. Der blaugrüne und violette Grund der kleinen Kassetten in den Halbkuppeln an den beiden Enden der Vorhalle zeigt weisse Figürchen in antiker Gemmenart aufgesetzt. Nach einer Notiz bei Meidinger wurden alle Bilder der Vorhalle 1781 vom kurfürstlichen Hofmaler Augustin Demel aus München restauriert. Bei dieser Restauration konnte der Maler des späten Rokoko selbstverständlich dem speziellen Charakter der Renaissancemalereien nicht gerecht werden und so ist ihre ursprüngliche Wirkung nicht mehr zu beurteilen. Soviel aber kann aus den besser erhaltenen Stellen der Gemälde mit Sicherheit erkannt werden, dass der Gesamtcharakter der Bilder rein italienisch ist und dass deren Ausführung von demselben Meister herrührt, den wir später in der sogenannten Konditorei, der Kaffeeküche und sonst thätig sehen werden.

Von der oben genannten Einfahrtshalle führt eine Thüre südlich in einen grossen, rechteckigen Saal, der sein Licht von der Ländgasse her erhält[1]). Auf dem Thürsturz die Jahreszahl 1542 zu lesen. Die Decke zeigt noch die reiche Gliederung durch Stuckstreifen. Spuren von Grottesken in den Stichkappen und von menschlichen Figuren in den Feldern des Gewölbes schlagen durch die Tünche, mit der der ganze Saal in neuerer Zeit überstrichen wurde[2]).

[1]) Dieser und der folgende Saal dient heute zur Aufstellung der Kreis-Muster- und Modell-Sammlung. Früher sind diese, wie die folgenden Parterre-Räume, nach ihrer ehemals reichen Ausstattung zu schliessen, von der herzoglichen Familie selbst benützt worden; ihre jetzigen Benennungen sind nach den Zwecken gewählt, denen die Zimmer im XVIII. und XIX. Jahrhundert dienen mussten

[2]) Die Stuckierung, sowie die Zeichnung der Grottesken geht im Charakter mit den betreffenden Arbeiten in der Konditorei vollkommen zusammen, von der unten gehandelt werden soll.

Von hier in den zweiten Saal, ein Eckzimmer mit den Fenstern nach Süden auf den Küchenhof und nach Westen auf die Ländgasse. Die Decke ist durch ein Tonnengewölbe gebildet. Starke Stuckbänder teilen, parallel der langen und der kurzen Axe des Gewölbes ziehend, die ganze Decke regelmässig in 25 rechteckige Felder; in diesen Feldern überall figürliche Malereien biblischen und mythologischen Inhalts. An den Kreuzungen der Trennungsbänder sind Gemmenimitationen auf blauem Grund aufgemalt[1]). Ein schweres Gesims trennt die Wände von dem Gewölbe. An den beiden Schmalseiten sind in den Lünetten figürliche Malereien angebracht. Ich gebe eine Erklärung dieser Darstellungen nach den dabei angebrachten Inschriften, soweit sie noch leserlich waren; sonst nach älteren Aufzeichnungen.

In der westlichen Lünette: Camillus lässt den Schullehrer von Falerii, der seine Schüler ins Lager brachte, gebunden zurückpeitschen. In der östlichen Lünette: David schlägt dem Goliath das Haupt ab.

An der Eingangswand, untere Reihe, alles von Westen nach Osten gerechnet:

1. Elisäus und das Gleichnis mit den Stabbündeln.
2. Salomons Urteil.
3. Sion wird von den Juden erobert.
4. Bathseba erhält die Nachricht vom Tode ihres Mannes.
5. Josua lässt die Sonne stillstehen.

Zweite Reihe:

6. Camillus wieder zum römischen Feldherrn erwählt.
7. Marcus Curtius Opfertod.
8. Marcus Curtius empfängt die samnitischen Gesandten.
9. Ladislaus wird die Krone von Ungarn und Böhmen angeboten.
10. Aeneas rettet seinen Vater[2]).

An der Fensterseite, untere Reihe, von Westen nach Osten:

11. Judith und Holophernes.
12. Moses und Josua schauen das gelobte Land.
13. Elias in der Wüste bittet Regen herab.
14. Samuel in hohem Alter.
15. Simson reisst die Säulen um.

Obere Reihe:

16. Mucius Scaevola schleicht sich zu Porsenna.
17. Mucius Scaevola ersticht den Schreiber.
18. Mucius Scaevola verbrennt seine Hand.
19. Popilius Laenas bei Antiochus.
20. Xenon verschmäht die Hetäre Lais.

Mittelreihe von Westen nach Osten:

21. Cloelia wird mit mehreren Jungfrauen von den Etruskern gefangen genommen.
22. Horatius Cocles verteidigt die Brücke.
23. Horatius Cocles dankt Jupiter für seine Rettung.
24. Cloelia flieht mit ihren Jungfrauen über den Tiber.
25. Camillus opfert Jupiter seine Waffen nach dem Sieg bei Veji.

Bis auf das siebente Bild, mit der Inschrift: VLADISLA HVNGARIAE ET BOHEMIAE REX, sind alle 25 Bilder dem klassischen Altertum (15) oder dem alten Testamente (10) entnommen. Der innere Zusammenhang zwischen den

---

[1]) Die Ornamente auf der Fläche der Stuckgurten sind stark restauriert, sind aber in der Idee mit den übrigen Malereien des Saales gleichzeitig.

[2]) Die Buchstaben auf dem Stein offenbar nur ornamental verwendet.

verschiedenen Darstellungen, ursprünglich wohl vom herzoglichen Besteller selbst so ausgedacht, ist uns heute nicht mehr bekannt.

Die Wahl der einzelnen Stoffe ist, wie bei den meisten derartigen Darstellungen in der Renaissance, von dem Gedanken eingegeben, die Macht des Schwachen oder Einzelnen dem Missgeschick oder der rohen Menge gegenüber, wenn nur die Götter helfen und Tapferkeit verleihen, zu zeigen.

Weder im Palazzo ducale noch im del Te findet sich ein Saal, dessen Deckeneinteilung, wie hier, das Gewölbe in so viele kleine, gleichartig geformte Felder zerlegt. Diese Deckeneinteilung, die durch den persönlichen Wunsch des Herzogs hervorgerufen zu sein scheint, um eine ganze Serie gewisser Darstellungen zu bringen, beeinträchtigt die Wirkung der einzelnen kleinen Bilder wesentlich und macht den Eindruck des Ganzen unruhig. Ein Italiener hätte diese Art der Einteilung wohl vermieden, denn Bilder des hier verwandten Formates kommen in grossen Räumen italienischer Paläste nur als Zwickelfüllungen oder in ganz niedrigen Zimmern vor, wie in dem Casino della grotta des Palazzo del Te.

Durch die jetzige Benützung des Saales sind alle Bilder sehr verrusst. Wenn auch die ehemalige Farbengebung sich noch erkennen lässt, so hat doch spätere Übermalung die ursprüngliche Wirkung beeinträchtigt.

Durch die Thüre in der östlichen Schmalseite in die sogenannte Konditorei, einem kleinen Zimmer mit zwei auf den Küchenhof gehenden Fenstern. Auch hier sind die Wände jetzt geweisst, die Decke aber, ein Klostergewölbe mit zwölf Stichkappen, hat sich noch ziemlich im ursprünglichen Zustande erhalten. Sie ist in 17 Felder geteilt, durch mit Muscheln verzierte Stuckrahmen, die einen gemalten laufenden Lorbeerzweig einschliessen.

Die Deckeneinteilung, sowie das Belegen der Rahmen mit Muscheln und Eierstäben finden sich vollkommen ebenso in der zweiten Stanza des Appartamento del Paradiso, ebenso im Gabinetto del Bagno, Appartamento ducale im Palazzo ducale. Dort ist auch die ehemalige Vergoldung der Muscheln und Eierstäbe noch erhalten, die in Landshut zerstört ist.

Um ein grosses achteckiges Mittelbild gruppieren sich vier viereckige, acht sechseckige und vier kleine rechteckige Felder. Die zwölf Stichkappen bilden ebensoviele Lünetten; in zwei von diesen schneiden die Fenster ein. In allen 17 Feldern und in zehn Lünetten sind mythologische Darstellungen angebracht — Liebesabenteuer des Zeus und anderer Götter, die auf dem berühmten Gewebe der Arachne zu sehen waren — wohl alle aus Ovids Metamorphosen. Das Mittelfeld zeigt Arachne selbst, wie sie der Pallas Athene den Wettstreit anbieten lässt. Die Lünettenbilder führen vor: 1. Athene zerreisst das Gewebe der Arachne mit der Spindel, 2. Arachne, erhängt, 3. Athene verwandelt Arachne in eine Spinne, 4. Zeus und eine Jungfrau mit Krone, 5. Leda mit dem Schwan, 6. Europa und der Stier, 7. unkenntlich, 8. Danae und der Goldregen, 9. Nymphe mit Bock, 10. Jungfrau am Feuer. Die kleinen recht- und sechseckigen Felder bringen Liebesabenteuer des Zeus, zum Teil in Gelb auf rotem oder violettem Grund. Die Stichkappen sind mit äusserst

zartlinigen Grottesken gefüllt, die in gelb, grauschwarz und rostrot ganz im Stile oberitalienischer Majolikamalereien gehalten sind.

Der Schöpfer der figürlichen Malereien ist derselbe Italiener, der die Halle und das erste Zimmer der Muster- und Modellsammlung ausgemalt hat. Der Lorbeer und die Ornamente von anderer Hand, die wir gleichfalls im ersten Zimmer der Modellsammlung unter der Tünche noch erkennen können.

Vom Mittelbilde abgesehen, das schon vor Demels Zeiten übermalt worden ist, sind die Malereien im allgemeinen nicht schlecht erhalten. Die Grottesken und der Lorbeer meist original, nur die kräftigen Farben sind nachgearbeitet. Der gelbe und rote Hintergrund der kleinen Deckenbilder ist neugemalt, der violette nachgearbeitet. Die Gesamtwirkung im wesentlichen noch die alte.

Durch eine Thür in der Ostwand in ein weiteres kleines Zimmer[1]), dessen Wände und Decke, die noch eine flache Stuckeinteilung zeigt, zugeweisst sind. Bei einem Versuch, die Tünche abzulösen, kamen in den Lünetten gemalte mythologische Darstellungen, auf dem Rahmen der Deckenfelder schwere Fruchtkränze zum Vorschein. Am Kamin die Buchstaben L (Ludovicus) D (Dux) B (Bavariae); die Malereien ursprünglich von derselben Hand wie jene der Konditorei.

Von diesem Raume führt eine Treppe in den ersten Stock nach dem Kapellengang. Er ist durch eine kleine rundbogige Vorhalle, in deren Gewölbe noch drei Felder mit Grottesken erhalten sind, an seiner östlichen Schmalseite mit dem deutschen Residenzteil verbunden, von wo der gewöhnliche Zugang für die Besucher dieser Räume stattfindet. Die Decke des Ganges ist flach, mit Kassetten in Holz, ursprünglich wohl durch eine Intarsia imitierende Bemalung verziert; Reste eines Mäanders sind am Rande noch zu erkennen. Eine solche Holzdecke mit imitierter, gemalter Intarsia, übrigens in der Wirkung an tiroler Arbeiten stark erinnernd, findet sich im Appartamento del Paradiso des Palazzo ducale.

An der Nordostwand sind sechs Fenster mit gemalten Grotteskenrahmen angebracht; ihnen gegenüber fünf gemalte Scheinfenster[2]) und die Thür zur Hauskapelle. Zehn Bilder verschiedener Regenten in ganzer Figur, unterlebensgross, in antiker Tracht, jeder auf sein Wappenschild gestützt, sind an den Wänden gemalt. Inschriften bezeichnen die Gestalten als: L. I., REX NORICIAE, REX SICILIAE, DUX MEDIOLANENSIS, DUX LOTHARINGIAE, COMES IN KATZENELLENBOGENSIS. Schild leer. L. I., REX BAVARIAE, REX PORTUGALIAE, ARCHIDUX AUSTRIAE, DUX BRUNSVIGENSIS, COMES GORNICIAE[3]).

[1]) Nach der heutigen Benennung die »Kaffeeküche«.

[2]) Aus ihnen kann die ursprüngliche Form der Gangfenster ersehen werden.

[3]) Die teilweise ganz verstümmelten und verschriebenen Benennungen beziehen sich auf Vorfahren und Anverwandte der Begründer unseres Residenzbaues, in weiblicher Linie:

Katzenellenbogen wegen Ottilie von Katzenellenbogen, Grossmutter der Jacobaea von Baden, Wilhelms IV. Gemahlin.

Portugal wegen Eleonore von Portugal, Gemahlin Kaiser Friedrichs III., deren Tochter Kunigunde mit Albrecht IV., dem Weisen, vermählt war. Eleonore also Grossmutter Ludwigs X. und Wilhelms IV.

Braunschweig wegen Albrechts III. Gemahlin Anna, Tochter Erichs I. von Braunschweig-Grubenhagen.

An der Westwand ein Medaillon mit Porträtkopf und der Unterschrift: LUD. IV. ROM. IMPERATOR UTRIUSQUE BAV. DUX 1313. An der Wand am Schildbogen des Einganges ein ebensolches Medaillon mit der Inschrift: LUD. BAV. INFER. DUX AEDIFICAVIT HANC RESIDENTIAM 1536.

Die Grottesken stimmen im Charakter mit denen der Konditorei überein; einzelnes ist vom selben Meister ausgeführt, im allgemeinen aber ist die Ausführung hier geringer wie dort und lässt mehrere Gehilfenhände unterscheiden.

Den Meister, der die Fürsten gemalt, werden wir in dem später beschriebenen »italienischen Saal« wieder thätig sehen. Die Bilder selbst sind mehrmals stark übermalt worden und zeigen nur an wenigen Stellen noch Originales. Die gemalte Architektur, in Einzelheiten auch verändert, ist im Prinzip noch die ursprüngliche.

Die Ausstattung der südlich vom Kapellengang gelegenen, gewölbten Hauskapelle zeigt infolge der Restauration von 1781 fast gar keinen ursprünglichen Schmuck mehr. Der Christus des Gewölbescheitels passt gar nicht in die stuckierte Umrahmung und ist nicht einmal in der Idee mehr ursprünglich. Er stammt ganz aus der Zeit der Restaurierung durch Demel und seine Schüler.

Das Sopraportbild, stark restauriert, eine Auferstehung Christi darstellend, ist noch original. Den Meister werde ich bei Erwähnung der verschiedenen Maler, die an der Ausmalung der Residenz in Landshut gearbeitet haben, eingehender besprechen.

Das Ende des Kapellengangs führt zu den sogenannten »italienischen« Zimmern, die ich bei der Beschreibung und späteren Citierung nach dem Stoff ihrer malerischen Dekoration benennen werde.

Das erste Zimmer heisse demnach Dianazimmer. Bloss der Deckenschmuck ist noch der alte. Das Klostergewölbe wird durch kräftige Stuckgurten, deren Oberfläche mit Grottesken auf gelbem Grund bemalt ist, in eine grössere Anzahl Felder geteilt, die mythologische Darstellungen zeigen. Das grosse viereckige Mittelbild führt in einer sehr starken Untersicht vor: Diana auf ihrem von einem weissen und einem schwarzen Hengste gezogenen Wagen. Über der Mitte jeder Wand ist ein grösseres viereckiges Bild mit Scenen aus dem Mythus der Diana angebracht: Diana betrauert den Endymion; Diana von Pluto geraubt; Diana und Satyr; Diana von Aktaeon überrascht.

In acht sechseckigen Feldern sind gleichfalls auf Diana bezügliche Szenen auf rotem Grund gemalt. Die Eckzwickel der Decke sind mit schweren, mit Pflanzenelementen stark durchsetzten Grottesken gefüllt.

Diese selben Grottesken finden sich im Palazzo ducale in dem langen Gange an der Seeseite des Hofes, bei den Appartamenti del Paradiso.

Mailand wegen Herzog Ernsts Gemahlin Elisabeth, Tochter des Barnaba Visconti von Mailand.
Görz (richtig Goritia) wegen Johanns Gemahlin Katharina, Tochter Meinhards von Görz.
Sicilien wegen Stephans I. Gemahlin Elisabeth von Sicilien.
Osterreich wegen Heinrichs III. Gemahlin Margaretha, Tochter Erzherzog Albrechts IV. von Österreich.
Bayern wahrscheinlich wegen Elisabeth von Bayern, Ottos des Erlauchten Tochter, Gemahlin Meinhards II. von Görz und Tirol, Herzogs von Kärnthen (Gegenden, auf die sich die Benennung Noricia bezieht), Grossmutter der Margaretha Maultasch.

Die Dekoration unseres Dianazimmers ist im ganzen identisch und im einzelnen, in den Grottesken und der Bemalung der Stuckrahmen, eng verwandt mit den vier kleinen Kabinetten vor der Sala di Troia im Palazzo ducale.

In der dreibogigen Gartenhalle der Grotta antika des Te finden sich Bilder gleicher Grösse (Sujets: Freuden und Leiden des Menschenlebens), die in Zeichnung, Farbe, lebhafter Auffassung und Gesamtstil so vollkommen übereinstimmend mit den Bildern unseres Dianazimmers sind, dass sie von der gleichen Hand, von einem Italiener, herrühren müssen. Dieselbe Hand finden wir in Mantua nochmals in den sogenannten Lauben der Camera di Fetonte.

Der ganze Dianenmythus ist in Mantua im Ufficio dargestellt. Alle figürlichen Malereien stammen im Dianazimmer von einer und derselben Hand; von einem anderen Meister, der mit Gehilfen zusammenarbeitete, rühren die Grottesken in den Ecken und die Malereien auf den Stuckgurten her. Die beiden in diesem Zimmer thätigen Meister waren Italiener.

Die grossen Figurenbilder sind von allen Malereien der Landshuter Residenz am besten erhalten und nur an einzelnen Stellen unbedeutend ausgebessert.

In der Thürlaibung nach dem zweiten italienischen Zimmer finden sich in Stuckreliefs zweimal die Buchstaben L(UDOVICUS) D(UX) B(AVARIAE). Ich bezeichne dieses zweite italienische Zimmer als Apollozimmer; es hat zwei Fenster nach dem Küchenhof. Das auf Konsolen ruhende Klostergewölbe, worein zwölf Stichkappen einschneiden, ist durch flache Stuckbänder in verschieden geformte und bemalte Felder geteilt. Im rechteckigen Mittelbilde ist Apollo auf seinem von vier weissen Hengsten gezogenen Wagen in starker Untersicht dargestellt. An die Ecken dieses Bildes schliessen sich vier Darstellungen aus dem Apollomythus an: Apollos Wettspiel vor König Midas; Apollos Wettkampf mit Marsyas und dessen Schindung; Apollo erlegt den Drachen Python; Apollo und Daphne.

Die Bilder in den zwölf runden Lünetten der Stichkappen veranschaulichen die Thätigkeiten der Menschen in den vier Jahreszeiten; je drei Darstellungen an einer Wand beziehen sich auf eine Jahreszeit:

Frühling: Ackern, Melken, Baden von Männern und Frauen; Sommer: Schafschur, zwei Ernten; Herbst: Falkenbeize, Weinlese, Bärenjagd; Winter: Holzarbeit zu Haus, Schlittenfahrt, Musik und Turnier.

Entsprechend ausgesuchte Bäume und Pflanzen, bald schneebedeckt, bald in vollem Grün, blühend oder fruchtbeladen, scheinen von den Lünetten auszugehen und ziehen sich, unbekümmert um die Teilungsglieder der Decke, durch die Felder nach dem Mittelbilde hin und umschliessen zuletzt je ein flaches Relief der Allegorie einer Jahreszeit. Vögel und andere Tiere sind hier und in den Stichkappen oft in bedeutender Grösse dargestellt.

Die dekorative Wirkung des Apollozimmers setzt sich aus der Mischung zweier Systeme zusammen: Jener des Appartamento ducale im Palazzo ducale und besonders der Camera dei stucchi im Palazzo del Te. Die Ausstattung des Appartamento ducale ist etwas später als die unseres Apollozimmers zu setzen.

Die Lünettenbilder sind im ganzen von gleichem Charakter, einzelne, wie die Jagd, ganz identisch mit den Darstellungen der Jahreszeiten in den Rund-

medaillons unter dem Plafond der Camera delle medaglie oder dello Zodiaco im Palazzo del Te. Nur fehlt im del Te das Durchwachsen der Bäume durch die Stuckgurten.

Drei Meister können bei den Malereien unterschieden werden: Das Mittelbild, sowie die mythologischen Scenen im Spiegel des Gewölbes rühren von demselben Italiener her, der die Loggia, die Konditorei und die Kaffeeküche ausgemalt hat. Von ihm stammt auch das Lünettenbild der Badenden und das rechts davon befindliche Bild der Fensterwand. Alle übrigen Lünettenbilder von jener Hand, die wir von dem zweiten Saal der Modellsammlung her kennen.

Die Bäume, Gräser und Blumen, in der Idee italienisierend deutsch, stammen vom selben Maler, der in der Konditorei die Grottesken und den Lorbeer gemalt hat.

Alle Bilder sind ausgebessert und aufgelichtet, die kräftigsten Farben meist erneuert, das Mittelbild stark übermalt. Der Hintergrund der Bäume und Gräser war ursprünglich leicht bläulich, jetzt ist er in einen kalten, weissen Ton gelegt.

Dann betritt man das dritte italienische, das sog. Planetenzimmer, ein Eckzimmer. Die Decke, ein Tonnengewölbe, in das 16 Stichkappen einschneiden, ruht auf ebensovielen Konsolen, die ebenso wie die Malereien der Wände aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts stammen. In den Lünetten stellen blasende Engelsköpfe die Winde der verschiedenen Himmelsgegenden und ihre Wirkungen dar. Die Decke selbst ist durch starke Stuckgurten mit relief-ornamentierter Oberfläche in 35 Felder, 20 gestreckte Sechsecke und 15 kleine Rechtecke geteilt.

Die Stichkappen und die Kassetten der Decke sind mit Sternbildern ausgefüllt, d. h. am Gewölbe sind Fixsterne, in den Stichkappen Planeten abgebildet. Die einzelnen Bilder, unter denen sich mehrere Akte befinden, zeigen viel Originelles. Da kniet ein Ritter, ein Totengebein in der Hand, mit dem gotischen Plattenpanzer bekleidet, im rechten (!) Arm den italienischen Langschild; dort sieht man einen Adler, dessen Rumpf als Mandoline gebildet ist. Wo für die Darstellung ein Feld nicht ausreichte, setzt sie sich unbekümmert um die Stuckgurten von einer Kassette in die andere fort.

Die gleiche in der Renaissancezeit sehr beliebte Idee der Deckenausschmückung findet sich in der Sala dello Zodiaco im Palazzo ducale, aber da hier die Figuren an einer ganz ungeteilten Decke angebracht sind, besteht sonst gar keine Verwandtschaft zwischen den beiden Räumen. Dagegen ist dieselbe Deckeneinteilung in der Camera dello Zodiaco des Palazzo del Te[1]) verwendet; hier sind die Tierkreisfiguren nicht gemalt, sondern stuckiert, manche davon denen in unserem Planetenzimmer sehr ähnlich. Die Zeichnungen derartiger Sternbilder etc. sind sich in dieser Zeit im allgemeinen sehr verwandt und meist auf die Stiche in astronomischen Werken zurückgehend. Schon ein Blick auf das eine Relief von Solnhofener Stein im grossen »italienischen Saal«, der weiter unten besprochen ist, sowie auf die Tafeln in Apians Instrumentenbuch etc. etc. beweisen dies. Trotzdem ist bei unseren Landshuter Malereien

[1]) Die gleichen Ornamente auf den Stuckgurten auch in der Sala di Cesare des del Te.

ein ausgesprochen deutscher Charakter unverkennbar. Die Gestaltung der Löwen- und Pferdeköpfe, der Kronen, sowie der Aktfiguren verraten deutlich den deutschen Meister. Auch das Durchziehen einzelner Figuren über die Stuckbänder weg ist nicht italienisch. Eine Figur trägt sogar unverfälschte »Darmwolken« um die Hüften geschlungen.

Der Meister, von dem unten eingehender gehandelt werden soll, ist derselbe, den wir den zweiten Saal der Modellsammlung und die Lünetten des Apollozimmers malen sahen. Alle Bilder sind stark restauriert.

Vom Planetenzimmer gelangt man in das vierte italienische Zimmer. Ich bezeichne es nach seinen Deckenbildern als Götterzimmer. Der Übergang der Wände zur Decke wird durch einen Fries vermittelt, der die Inschrift trägt: »DEI GRATIA GULIELMUS ET LUDOVICUS FRATRES COMITES PALATINI RHENI SUPERIORIS ET INFERIORIS BAVARIAE DUCES 1542«.

Die Decke, ein Klostergewölbe, ruht auf zwölf Konsolen und wird durch schwere Stuckgurten, deren Oberfläche, jetzt einfarbig hellrot gestrichen, ursprünglich wohl wie im Dianazimmer mit Grottesken bemalt war, in 33 Felder geteilt. Zwölf Stichkappen schneiden in die Decke ein.

Im viereckigen Mittelbild ist Jupiter und Juno, in vier sechseckigen Feldern Venus, Vesta, Pallas und Diana dargestellt, auf Wolken ruhend. Acht achteckige Bilder zeigen: Herkules, Bacchus, Neptun, Pluto, Merkur, Apollo, Mars und Janus. Zwölf kleine viereckige Felder mit hochplastischen Rosetten in Stuck verziert. Zwölf Stichkappen mit Darstellungen niederer Gottheiten schneiden in das Gewölbe ein.

In den drei Lünetten der Nordwestwand ist die antike Sintflut, in den nordöstlichen die Rettung Deukalions und Pyrrhas und ihre Menschenzeugung dargestellt.

Die drei Lünetten an der Südostwand geben die Geschichte von Apollo und Daphne.

Die drei südwestlichen Lünetten bringen schwer erklärbare Mythologien: Zeus und Weib essend, Zeus und Merkur eine Stadt in Brand steckend, Merkur und Mann mit Wolfskopf.

Die Einteilung der Decke ist jener in der Sala di Psiche des Te nahe verwandt.

Die Malereien haben einen rein italienischen Charakter, die liegenden Gottheiten sind im Stile ähnlich denen im Saal der Elemente im Palazzo ducale. Die einzelnen Figuren stimmen in der Anwendung der Untersicht gar nicht miteinander überein und machen dadurch einen wenig einheitlichen und zusammengehörigen Eindruck. Der italienische Maler hat an diesem Gewölbe offenbar eine Blütenlese aus seinem italienischen Skizzenbuche und aus italienischen Stichen gegeben. Die Bilder der Decke und der Lünetten stammen von einer und derselben Hand.

Alle Malereien sind mehrmals so gut wie ganz übermalt, die drei nach der Strasse zu gerichteten Lünetten dabei fast ganz zerstört worden, so dass sie kaum mehr an Renaissancekompositionen erinnern. Am besten erhalten sind die drei Lünetten nach dem Planetenzimmer zu. Auf manchen interessante Architekturen.

Es folgt der sogenannte italienische Saal. Dieser Raum, der fast die ganze Länge des italienischen Haupttraktes einnimmt, zeigt eine moderne Wandverkleidung aus Stuckmarmor. An der Südwand ein grosser Kamin mit Stuckornamenten. Das herzoglich bayerische Wappen aus Solnhofener Stein, datiert 1541, ist umgeben von sieben Darstellungen römischer Gottheiten. An diesem Kamin, der im Fries die Inschrift LVD. CO. PAL. RHE. VTR. BAVA. DVX trägt, kehren am Mantel dieselben Reliefs der vier Jahreszeiten wieder, die wir schon von dem Gewölbe des Apollozimmers her kennen. Der Kamin dürfte das früheste Beispiel eines solchen in Bayern sein, statt des bisherigen deutschen Kachelofens.

In die Wandfläche des Raumes sind runde Medaillons aus Solnhofener Stein, die Thaten des Herkules darstellend, eingelassen — eines zeigt die Jahreszahl 1540[1]).

Die Trennung von Wand und Decke bildet in diesem Saal ein ganz umlaufender gemalter Fries, auf dem Kinder in Thätigkeiten dargestellt sind, die der dazwischen durchlaufenden, in grossen, goldenen Buchstaben gemalten Inschrift entsprechen:

»CONCORDIA PARVAE RES CRESCUNT
DISCORDIA MAXIMAE DILABUNTUR«.

Die Decke des Saales ist durch ein abgeflachtes Tonnengewölbe gebildet, das durch schwere, an ihrer Oberfläche mit reliefierten Ornamenten bedeckte Stuckgurten, entsprechend der langen und der kurzen Axe des Gewölbes laufend, in 15 grosse und 16 streifenförmige rechteckige Felder geteilt wird. Die grossen Felder zeigen, vielfarbig gemalt, in achteckiger Umrahmung berühmte Personen aus der Geschichte des klassischen Altertums. Inschriften bezeichnen die Dargestellten. Die zehn langgestreckten rechteckigen Felder, die parallel der grossen Axe des Gewölbes ziehen, enthalten, violett und weiss gemalt, einen Triumphzug, die mit der kleinen Axe der Decke ziehenden Felder Embleme der Kriegskunst und der Wissenschaften in den gleichen Farben.

In der südlichen Lünette sieht man drei allegorische Figuren: In der Mitte, in ovalem Stuckrahmen eine nackte, weibliche Figur, den Griffel in der Hand, von Büchern umgeben. Eine Inschrift erklärt diese Allegorie auf die Geschichtsschreibung: TESTIS TEMPORUM LUX VERITATIS VITA MEMORIE MAGISTRA VITE NUNCTIA VETUSTATIS. Rechts davon eine weibliche Figur mit Buch und Himmelsglobus, die Wissenschaft: »CAUSARUM COGNITIO«.

Links eine weibliche Figur, das Recht, dabei die Inschrift: JUS. FASQ. VINDICTA PUBLICA TUEOR.

In der nördlichen Lünette sieht man in der Mitte im ovalen Stuckrahmen zwei männliche Figuren: Archimedes und L. Vitruvius. Rechts davon: Praxiteles und Phidias als Repräsentanten der Bildhauerei. Links davon: Zeuxis und Apelles als Vertreter der Malerei.

Das Mittelbild der Decke giebt die Summe dessen, was alle Malereien des ganzen Saales dem Beschauer sagen wollen: Fama verkündet den Nach-

[1]) Die Reliefe aus Solnhofener Stein, die am Kamin und an den Wänden angebracht sind, sind gute Arbeiten der Eichstätter Schule.

ruhm aller, die sich im Kriege durch Feldherrnkunst und Edelmut, im Frieden als Leuchten der Wissenschaft und Kunst ausgezeichnet haben.

Die Deckeneinteilung des Saales stimmt mit jener in der Galleria dei Quadri im Palazzo ducale, ferner mit jener in der zweiten Gartenhalle der antica grotta, sowie besonders im gran atrio des Palazzo del Te überein[1]).

Der Idee, als Trennung zwischen Wand und Gewölbe einen Fries mit Putten anzubringen, liegt hier sicher zu grunde Primaticcios Puttenfries in der Sala di Cesare des Te, sowie der Puttenfries mit Wappen in der Galleria degli Specchi des Palazzo ducale.

Alle Bilder des Saales sind zweimal so gut wie ganz übermalt worden. Obwohl alle Darstellungen auf Renaissancekompositionen zurückgehen, erscheinen manche doch vollkommen neu und dem Stile des XVIII. Jahrhunderts entsprechend. So die Allegorie der Geschichtsschreibung. An der weiblichen Figur rechts davon mit dem Astrolabium, kann die ursprüngliche Technik noch erkannt werden. Die sieben Weisen am Gewölbe in Demels Art ganz neu gemalt. Der Kinderfries ist in Tempera von zwei verschiedenen Malern ganz überarbeitet worden.

Die Färbung der Stuckgurten geht auf die ursprünglichen Farbtöne zurück. Die Malereien in den streifenförmigen Feldern sind verhältnismässig am besten erhalten. Komposition und Technik flott und sicher, in der Zeichnung von grosser Phantasie und sich nie wiederholend. Die Färbung war ursprünglich frischer und ist heute ausgebleicht; einzelnes ist aufgelichtet, anderes in den Schatten nachgearbeitet.

Alle Malereien des Gewölbes sind von rein italienischem Charakter und stammen von demselben Meister, der die Porträts im Kapellengang ausgeführt hat.

Die Thür[2]) des Saales, in deren Holzvertäfelung die Inschrift

$$\text{LH} \quad \frac{1542}{\text{PVS}} \quad \text{F}$$

eingelegt ist, führt durch den Gang über die Ländgasse und den sogenannten Wassergang nach den oben schon berührten Kammern an der Isar, die nach einer Inschrift auf einem Thürsturz gleichfalls im Jahre 1542 erbaut wurden, aber heute keinerlei Dekoration mehr zeigen.

Östlich von dem grossen Saal liegt, mit den Fenstern nach dem Hof zu, ein ehemals grosses gewölbtes Zimmer, das durch eingezogene Quermauern in drei kleinere Nutzräume abgeteilt worden ist. Die jedenfalls farbige Dekoration des Gewölbes ist überweisst.

Daran stösst das Venuszimmer oder, wie es die Haustradition auch nennt, italienische Schlafzimmer. Das Klostergewölbe, in das acht Stichkappen einschneiden, ruht auf 16 Konsolen und zeigt in fünf vertieften nur mit leicht vorspringenden Stuckleisten umgebenen Feldern in der Mitte im Achteck Venus

[1]) Die einfache Deckeneinteilung in Oberitalien häufig. So im Palazzo Canossa in Verona usw.

[2]) Die eingelegten Thüren der Residenz offenbar deutsche Arbeiten, nach oberitalienischen Vorbildern. Abbildungen in Hirth, das deutsche Zimmer. Formenschatz 1881. Nr. 91.

auf einem von zwei Schwanen gezogenen Wagen, mit einem Distychon als Umschrift: BALNEA, VINA, VENUS CORRUMPUNT CORPORA NOSTRA. RESTAURANT CORPUS [BALNEA VINA VENUS].

In vier länglich rechteckigen Feldern laut Unterschriften Mars, Anchises, Adonis und Mercurius. Der übrige Raum des Gewölbes ist mit leichten Grottesken gefüllt, in denen sich die Jahreszahl 1541 und die Inschrift D(EI) G(RATIA) L(UDOVICUS) C(OMES) P(ALATINI) R(HENI) U(TRIUSQUE) B(AVARIAE) D(UX), dann noch die Bemerkung: renov. 1781 findet. In jeder Stichkappe ist ein Putto, oft in kühnster Verkürzung, angebracht.

Die Lünettenbilder beziehen sich auf die Figuren und zeigen u. a. Venus und Adonis, Hephästos überrascht Venus und Mars, Anchises und Dido, Merkur und Herse.

Die Einteilung des Gewölbes (Mittelbild mit Streifen für stehende Figuren) findet sich ebenso in der Sala di Cesare und im zweiten Gabinetto der Grotta antica des Te. Auch die Figuren des Merkur etc. haben in Stil und Zeichnung in der Grotta antica ihre Analogien. Die Gartenhalle der Grotta antica des Palazzo del Te zeigt auch Grottesken von verwandtem Gesamtcharakter. Die kleinen Lünettenbilder sind, soweit sie noch die ursprünglichen sind, in Zeichnung, Stil und Farbenstimmung, wenn auch nicht im Sujet, mit den Bildchen in der Gartenhalle der Grotta antica des Te verwandt; die fliegenden Putten in den Stichkappen sind direkt aus der Sala di Psiche entnommen.

Die Malereien des Venuszimmers sind grossenteils nur in entstelltem, teilweise sogar in ganz verändertem Zustande auf uns gekommen. Gut erhalten ist nur der Mercurius; an ihm der Sockel und Hintergrund erneuert, die Draperie weiss aufgehöht. Adonis und Mars leidlich erhalten, Anchises stark überarbeitet. Venus ganz neu aufgelichtet, der Hintergrund übermalt, der Wagen ganz verändert; doch ist die Komposition noch original. Die Putten in den Stichkappen sind nur noch in den Schattenpartien alt. Die umgebenden Ornamente neue Zeichnungen des XVIII. Jahrhunderts. Die Grottesken gehen auf Renaissancezeichnungen zurück, sind aber mit Zuhilfenahme von Pausen ganz neu aufgemalt, wobei viele Änderungen mit unterliefen, die deutlich die Zeit der Renovation verraten. Die Lünettenbilder sind nur zum kleinsten Teil noch im Entwurf die alten. Die Mehrzahl sind neue, freie Kompositionen des späten XVIII. Jahrhunderts.

Lünetten und Figuren des Gewölbes stammten ursprünglich von derselben Hand, die ich im Götterzimmer nachgewiesen habe.

An den Stuckaturen haben sich Spuren der alten Vergoldung erhalten.

Die beschriebenen Malereien sind die Reste der ehemaligen dekorativen Ausstattung des italienischen Residenztraktes zu Landshut. Die Technik der Bilder ist im wesentlichen überall die gleiche: Freskountermalung mit Tempera vollendet. Einzelne Abweichungen sind nicht von Belang; so ist in den Parterreräumen im allgemeinen eine ölhaltigere Temperafarbe verwandt, die dann fixiert ist; in der Kaffeeküche ist auf den zu rauhen Verputz noch ein feiner Malgrund, der dann geglättet wurde, aufgetragen; die Konturen sind auf den noch nassen Malgrund mit Grauschwarz aufgemalt, dann die wichtigsten Farbtöne in Fresko,

später alles übrige in Tempera hergestellt. In den oberen Sälen ist an manchen Stellen fast rein in Fresko gemalt, so auf den Stuckgurten des Dianazimmers.

Aus dem Vergleiche der Mantuaner Bauten mit der Landshuter Residenz ergiebt sich, dass zwischen diesen der engste Zusammenhang besteht und zwar ist charakteristisch, dass, jedenfalls nach einem ganz bestimmten Wunsche des Herzogs, die eben in Mantua neu eingeführte Richtung Giulio Romanos angewandt und streng durchgeführt wurde, weshalb sich weniger Parallelen mit dem Palazzo ducale finden, der noch eine Stilmischung zeigt, als mit dem ganz einheitlich von Giulio Romano entworfenen und vollendeten Palazzo del Te.

Was die künstlerische Wirkung der Façade und des Hofes der Landshuter Residenz betrifft, so darf der Palazzo ducale zum Vergleich überhaupt nicht herangezogen werden. Seine Platzfront ist durch seinen gotischen Bau bestimmt, die Gartenfront des Haupttraktes und die beiden Flügel wirken durch ihre fast schon barocken, architektonischen Details viel unruhiger. Viel näher steht der Landshuter Residenz der Palazzo del Te, nicht nur, was architektonische Details betrifft, auf die ich schon oben (S. 9) hingewiesen habe, sondern auch in der Gesamtanlage finden sich Übereinstimmungen: Ein Hauptkomplex und eine Dependance, dort die antica grotta jenseits des grossen Gartens, hier die Stuben und Zimmer jenseits der Ländgasse. In diesen ist freilich von Malereien nichts mehr erhalten, aber es dürfte nicht zu weit gegangen sein, wenn wir in dieser Dependance, mit ihrem Blick auf die Ebene jenseits der Isar, mit den leichten Höhenzügen im Hintergrunde, und als noch Gärten und Grottenbrunnen sie umgaben, ein Retiro erblicken von ähnlicher, fast melancholischer Wirkung auf den Benützer, wie in der Grotta antica. Die Anlage dieser Räume ist hierin wohl direkt im Anschluss an die entsprechenden Bauten des Palazzo del Te von dem italienischen Baumeister durchgeführt worden. Auch das heute kahle Höfchen zwischen dem Trakte, der die grosse Hofküche enthält und zwischen jenem mit der Konditorei und der Kaffeeküche, Räumen, die ja ursprünglich von den herzoglichen Herrschaften selbst benutzt wurden, war mit Gartenanlagen versehen und machte einen ebenso abgeschlossenen Eindruck wie das Gärtchen in der Grotta antica.

Ich stelle diesen Resultaten einer stilistischen Vergleichung das gegenüber, was über die Meister, die in Landshut thätig gewesen sein sollen, bekannt ist. Meidinger[1]) schreibt: »Die Gemälde an den Gewölben sind von den welschen Malern Sigmund und Antoni; Ludwig Rospinger von München hat ebenfalls drei Gewölbe nach dem Gang, der über die Gassen im Sommer, oder Isarturm geht (in welchem die Planeten und andere mythologische Geschichten zu sehen), gemalt und auch die Verzierungen gemacht; sodann hat Paul Bocksberger, Maler von Salzburg, den unteren Gang nächst dem Zeugerwirt (dermal das Backenreitische Haus) bei der Hofküche gemalt und in dem oberen Saal den Kindertriumph durch seinen meisterhaften Pinsel hergestellt«.

In einer anderen Geschichte Landshuts[2]) heisst es: »Den Ludwigssaal malten

---

[1]) a. a. O. S. 92.

[2]) Geschichte der Stadt Landshut, bearbeitet von mehreren 1835, S. 156, Anm. 15.

Antonelli aus Mantua u. a. Die übrigen Gemälde von Ludwig Rospinger aus München und Paul Bocksberger aus Salzburg.«

Ein Interpretationsversuch dieser wenigen Zeilen stösst auf mancherlei Schwierigkeiten. Die Italiener Sigmund (darum »Walch« genannt und Antonelli) werden auch als Baumeister des italienischen Teiles genannt. Es bleibt also die Frage offen, ob Sigmund und Antonelli Architekten oder Maler oder vielleicht zwei der vielseitigen Künstler gewesen sind, die seit Brunelleschi und L. B. Alberti bis auf Lionardo und Michelangelo aus Italien hervorgegangen sind.

Wenn an beiden Stellen von einem Salzburger Maler Paul Bocksberger[1]) gesprochen wird, so liegt hier lediglich eine Verwechslung der Vornamen vor, wie aus einer archivalischen Notiz hervorgeht, die K. Trautmann in der Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern giebt[2]). Es heisst in den Landshuter Residenzbaurechnungen des Jahres 1543:

> Item maister Hannsen pockhsperger, Maller von Saltzburg, als er den Vundern ganng Im Hof gegen den Zenzen wirdt, auch in dem obern Sall ain Kindl driumpf gemalt, hat Im mein gnediger Fürst und Herr geben X.l fl.

Hierdurch wird die oben citierte Stelle bei Meidinger richtig gestellt. Über die Person unseres Hans Bocksberger sind wir aber noch immer im unklaren. Der bekannte Hans Bocksberger[3]) der Jüngere, der die Entwürfe zur Bemalung der Regensburger Rathausfaçade geliefert hat, kann nicht gemeint sein, da er nach Malpé[4]) im Jahre 1540 geboren ist. Auch wenn wir annehmen, das Geburtsjahr 1540 sei unrichtig angegeben, so ist es doch nicht wahrscheinlich, dass Hans Bocksberger der Jüngere schon 1543 in Landshut als Meister thätig war und noch 1573 die Entwürfe zur Regensburger Rathausfaçade lieferte. Dass Hans Bocksberger der Jüngere unzweifelhaft Mantuaner Malereien als Vorbilder benützte[5]), kann als Beweis für seine Mitarbeiterschaft an der Landshuter Residenz nicht dienen. Erst an den Arbeiten auf der Trausnitz, vierzig Jahre später, könnte er beteiligt gewesen sein. Unser Hans Bocksberger der Ältere, möglicherweise der Vater[6]) des Jüngeren, oder sonst mit diesem verwandt, zeigt sich in dem Kinderfries des italienischen Saales als unverkennbar deutscher Meister, der seine Studien in Italien gemacht, vielleicht mit den Mantuanern in Mantua selbst zusammengearbeitet hat. Der Entwurf rührt sicher, die Idee

---

[1]) Von einem Salzburger Maler Namens Paul Bocksberger ist nur bekannt, was Nagler in seinem Künstlerlexikon, Bd. I. S. 552 schreibt: »Ein neuerer Salzburger Künstler dieses Namens, Paul Bocksberger, oder Bochsberger, führte 1780 zu Landshut im neuen Schlosse mehrere schöne Freskogemälde aus«.

[2]) 1893. S. 138.

[3]) Vgl. auch Hans Haggenmiller »Wiederaufgefundene Entwürfe von Bocksberger« in der altbayerischen Monatsschrift des histor. Vereins von Oberbayern 1899, Heft 4 und 5. Hier auch Abbildungen einzelner Teile der Entwürfe zur Regensburger Rathausfaçade.

[4]) Malpé, der anonyme Verfasser der Notices des Graveurs, I. 84. Vergl. Nagler, Künstlerlexikon, I. 552.

[5]) So findet sich sein beliebter Fries mit kämpfenden Tieren in der Sala di Fetonte des Palazzo del Te.

[6]) Alles Nähere von diesem bis jetzt unbekannt.

nicht notwendig von ihm her. Komposition und Zeichnung ist sehr gewandt und sicher, der Anschluss an italienische Vorbilder, wie schon oben angedeutet, unverkennbar, obwohl ja derartige Darstellungen spielender Kinder, friesartig und an Alphabeten etc. verwandt, schon damals bei deutschen Malern nicht mehr selten waren. Über die Technik lässt sich bei dem heutigen Zustande des ganzen Frieses nicht mehr viel sagen, nur soviel ist zu ermitteln, dass weitere Arbeiten Bocksbergers in der Landshuter Residenz sich heute nicht mehr vorfinden. Die Arbeiten in der Konditorei sind viel zu italienisch empfunden, um im Entwurf von ihm herrühren zu können — an sie kann bei der mitgeteilten archivalischen Notiz vielleicht am ehesten gedacht werden. Was sonst die Landshuter Residenz an Arbeiten Bocksbergers geboten haben mag, ist übertüncht und verloren gegangen.

Von einem Maler Ludwig Rospinger, den Meidinger nennt, ist nur bekannt[1]), dass er 1786 in Landshut arbeitete. Wahrscheinlicher noch liegt eine Verwechslung mit dem Münchener Maler Ludwig Reffinger vor, der nach einer Mitteilung Karl Trautmanns[2]) an der malerischen Ausschmückung der Landshuter Residenz beteiligt war.

Was wir bis jetzt von Reffinger wissen, ist sehr wenig. Seine beiden Bilder von 1537 in der Galerie zu Stockholm waren mir nicht zugänglich. Sein Marcus Curtius in der Münchener Pinakothek kann als sicheres Werk angesehen werden, da es in dem Inventar der Galerie des Kurfürsten Max I. schon als Werk Reffingers erwähnt wird[3]). Es ist 1540 gemalt, also ziemlich gleichzeitig mit den Malereien in der Landshuter Residenz. In diesem Münchener Bilde zeigt er sich dem Barthel Beham am nächsten stehend, als dessen Schüler ihn auch v. Reber und Bayersdorfer bezeichnen[4]). Doch steht Reffinger künstlerisch weit unter Barthel Beham. Während Behams Architekturen verraten, dass der Meister nicht nur oberitalienische Bilder gesehen, sondern selbst in Italien gelebt hat, lässt Reffinger durch das Bestreben, reich und malerisch zu wirken, seine oft noch gotisierenden Architekturen unwahrscheinlich und unmöglich erscheinen und erinnert dadurch an eine ältere deutsche Kunstweise, obwohl er der Zeit nach später als Beham zu setzen ist. Das Italienische in Reffingers Kunstweise, seine Architektur, sein Ornament und einzelne seiner Figuren (auf dem Münchener Bilde besonders die Gruppe am Abgrund im Vordergrunde) kann lediglich aus italienischen Werken der graphischen Kunst geschöpft sein und bedingt keinen Aufenthalt Reffingers in Italien; der Gesamteindruck von Reffingers Marcus Curtius ist ungemein deutsch geblieben.

Sucht man unter den Malereien in der Landshuter Residenz nach Verwandtem, so zeigen nur die Gewölbebilder im zweiten Saale der Muster- und Modellsammlung, sowie die Deckengemälde des Planetenzimmers und der grösste Teil der Lünetten im Apollozimmer Reffingers Kunstweise im Entwurf sowohl

---

[1]) Nagler, Künstlerlexikon, Bd. XIII.

[2]) Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern, 1893, S. 139, Anmerk.

[3]) Unten die Wappen Bayern und Baden, wegen Wilhelms IV. Gemahlin Jakobäa Maria, Tochter des Markgrafen Philipp von Baden.

[4]) Reber, Sitzungsbericht der Münchener Akad. d. W., 1893, III.

wie in der Ausführung. Der Typus der Pferde, die Haltung der Figuren, selbst auf den Gemmenbildchen der Gurtenkreuzungen, die in lebhafter Bewegung erstarrt erscheinen, die Architektur, die Behandlung der Wolken, sind mit dem Münchener Bilde so eng verwandt, dass ich in den genannten Malereien dieser Säle durchaus Reffingers Werk sehen muss. Die Ausführung der Malereien, bei deren Beurteilung der heutige Zustand sehr in Betracht gezogen werden muss, steht hinter dem Münchener Tafelbild, das für Wilhelm IV. von Bayern mit allem Fleiss ausgeführt wurde[1]), selbstredend wesentlich zurück, zeigt aber an unübermalten Stellen vollkommen die gleiche Malweise.

Wirksamkeit und Namen eines Malers Hermann Posthumus konnte ich ausserdem in der Landshuter Residenz nachweisen. Auf der Trausnitz bei Landshut wird ein Altar verwahrt, dessen eigentliches Altarblatt von kanellierten Säulen mit korinthisierenden Kapitellen, das schmale Predellenbild dagegen von den Sockeln der Säulen flankiert wird. Auf dem Predellenbilde die Bezeichnung: HERMANN POSTHUMUS PINX. Die vollkommen gleichartige Gestaltung der Säulen des Altars mit den Wandsäulen der Schlosskapelle, sowie die Grösse und Form des Altars führt zu dem sicheren Schlusse, dass der Altar, der heute auf der Trausnitz aufbewahrt wird, ursprünglich für die Kapelle der Landshuter Residenz bestimmt war. Da ausserdem das Sopraportbild der Kapelle, jene Auferstehung Christi, die ich schon oben erwähnte, von derselben Hand stammt, wie die Gemälde des Altars, so ist die Annahme berechtigt, dass ursprünglich die ganze malerische Ausschmückung der Kapelle von Hermann Posthumus geschaffen wurde. Der Kunstcharakter des Malers Posthumus kann aus den Altargemälden vollkommen festgestellt werden. Dargestellt ist auf dem Altarblatte die Anbetung des Christuskindes durch die Hirten im Stalle zu Bethlehem: In der Mitte des Bildes, auf Garben gebettet in scheusslich gezeichneter Verkürzung das nackte Kind, links Maria in orientalisierender Tracht, das Kind verehrend, hinter ihr und im Mittelgrunde noch andere Figuren. Im Vordergrunde rechts die mächtige Gestalt eines Hirten, halb von hinten gesehen, das Haupt von einem Tuche umwunden. Über der Scene als Dach ausgespannt ein Teppich mit Grotteskenornamenten.

Auf der Predella die Anbetung des Kindes durch die drei Könige. Links Joseph und Maria im offenen Stalle. Vor ihnen auf einem skulpierten Steine, worauf die Bezeichnung angebracht ist, das nackte Kind. In der Mitte des Bildes die drei Könige mit einigen Begleitern. Rechts durch eine Thoröffnung Ausblick in eine weite Landschaft, worin das grosse Gefolge der Könige und malerische Ruinen zu erkennen sind.

Posthumus zeigt sich in den Malereien als echter Deutscher, genauer genommen, als Niederländer. Deutsch sind alle Gesichter, das Christkind und vor allem die landschaftliche Ferne auf der Predella. Italienisch, besonders an Correggio erinnernd, ist die Art der Lichtführung auf dem Hauptbilde, die von dem Kinde allein auszugehen scheint, und der Hirte rechts im Vordergrund; auf der Predella besonders die Hauptfigur des einen Königs.

---

[1]) Katalog der Gemälde-Sammlung der kgl. älteren Pinakothek in München, 1898, und F. v. Reber, Geschichte der Malerei, München 1894, S. 239.

Ebenso charakterisiert sich das Sopraportbild in der Residenzkapelle: dieselben gedrungenen Figuren, dieselben Versuche, mit Lichteffekten in der Art Correggios zu glänzen und zu bestechen. Das Gesamturteil über die Arbeiten und das Können des Posthumus muss sehr ungünstig lauten. Er ist Eklektiker im schlimmsten Sinne des Wortes, nirgends wirkliche Originalität, alles unverstandene Nachahmung und gedankenloses Wiederholen fremder Motive bei sehr bescheidenem eigenen Können. Unter dem vielen Mittelmässigen, was die Landshuter Residenz bietet, verdienen die Arbeiten des Posthumus einen der allerletzten Plätze.

Ausser den eben besprochenen drei deutschen Malern: Bocksberger, Reffinger und Posthumus finden wir in der Landshuter Residenz vier selbständige italienische Meister an den figürlichen Malereien beschäftigt. Der eine ist in der Kaffeeküche und Konditorei, in der Loggia und dem Apollozimmer thätig, ein anderer — sagen wir mit Meidinger Antonelli aus Mantua — im italienischen Saal und dem Kapellengang, der dritte malt das Götterzimmer und Venuszimmer, der vierte das Dianazimmer. Ein fünfter Italiener mit einer entsprechenden Zahl Gehilfen stellt die ornamentalen Malereien[1]) in den Parterreräumen und dem Kapellengang her.

Es liegt in der Geschichte der Malereien begründet, und in der Verschiedenartigkeit der Kräfte, die dabei mitwirkten, dass der Gesamteindruck der malerischen Dekoration weder ganz einheitlich, noch auch sehr erfreulich ist, besonders nicht bei dem heutigen Zustande der Malereien, von denen uns im übrigen ja auch nur Bruchteile erhalten sind. An manchen Stellen mögen Deutsche nach Skizzen von Italienern gearbeitet haben, an andern Stellen wieder sind Deutsche in ihrer ganzen Eigenart thätig und vertreten mit ihrer italienischen Bildung den damaligen durchschnittlichen Stand der Renaissance in Altbayern den Italienern aus Giulio Romanos Schule gegenüber, die über ein mittelmässiges Können im allgemeinen nicht hinauskommen und zu irgend einer Selbständigkeit nirgends gelangen. Zwar ist auch in Mantua nicht alles gut und wertvoll[2]), was sich von Malereien dort erhalten hat, aber das künstlerische Niveau ist in Mantua so unvergleichlich viel höher, allein schon durch die machtvoll sich äussernde Thätigkeit grosser Meister, wie Giulio Romano, Primaticcio, Penni etc. etc., dass der Wert der Landshuter Residenz für die Kunst und Kunstgeschichte mit dem Masstabe der damaligen mantuaner Kunstproduktion direkt nicht gemessen werden kann. Was von den Gehilfen Giulio Romanos einige Bedeutung besass, blieb im Dienste der Gonzagas, nur wen man unbedenklich entbehren konnte, liessen die Herzöge von Mantua nach Landshut übersiedeln. So ist es zu erklären, dass die Namen, die uns in Landshut begegnen und unter denen Italiener verstanden werden können, Meister wie Antonio, Antonelli oder

[1]) Die Grottesken an den Decken des Diana- und Venuszimmers, sowie der Konditorei sind direkt mantuanisch-römischen Charakters und folgen entweder dem mehr antikisierenden, mit architektonischen Elementen versetzten im Archivio notarile im Palazzo ducale oder den ganz feinlinigen Rankenmotiven im Casino della Grotta des Palazzo del Te. Vergleicht man mit diesen Arbeiten die gleichartigen dekorativen Malereien in den Uffizien in Florenz, so erkennt man sofort, dass diese gar keinen Einfluss auf die Gemälde in Landshut gehabt haben.

[2]) Z. B. die dekorativen Malereien im gran atrio und der antica grotta.

Sigismondo in Mantua nicht genannt werden, wenn die Schüler und Gehilfen Giulios erwähnt werden, die einige selbständige Bedeutung besassen.

Auf einer wesentlich höheren Stufe wie die Malerei, mit der wir uns hier in erster Linie zu beschäftigen hatten, steht bei der Residenz in Landshut die Architektur und auch die Stuckierung. Die Architektur ist an dem ganzen Werke weitaus das Erfreulichste, rein italienisch und wenn auch in starker Anlehnung an den Palazzo del Te und verwandte Bauten doch sehr originell und selbständig. Auch im Innern sind manche Fragen sehr glücklich gelöst, die grossen, rechteckigen Räume, die in einer Flucht hintereinanderliegen, werden in ihrer Gesamtwirkung im einzelnen wesentlich voneinander verschieden gestaltet durch verschiedene Höhe der Räume, die wir schon im Palazzo del Te beobachten können und durch eine wechselnde Stuckierung, die in ihrer Behandlung auch durchaus italienisch, sehr gewandt und flott, wenn auch ohne Originalität ist. Mitunter sind auch ungegliederte Klostergewölbe verwandt.

So haben die Italiener bei dem ganzen Werke die Führung in Händen gehabt und in Landshut einen Bau geschaffen, auf dem nur noch ein schwacher Abglanz jener Herrlichkeit ruht, die zwanzig Jahre vorher unter Raffaels Wirksamkeit in Rom gestrahlt und, schon in matteren Farben, sich in den dreissiger Jahren am Hofe zu Mantua widergespiegelt hatte. Aber die Italiener brachten das Neueste, das Modernste nach Landshut, fühlten sich dort als die einzigen Meister in der Kunst, führten das grosse Wort und hielten die deutschen Maler, mit deren manchen sie wohl schon in Mantua zusammengearbeitet hatten, unter ihrem Banne. Und nicht nur von ihren deutschen Kollegen wurden sie bewundert, sondern sie haben gewiss auch zur Zufriedenheit ihres herzoglichen Bestellers gearbeitet, dessen Wünsche und Ideen sie in manchen Deckengemälden zum Ausdruck gebracht haben werden und dessen vornehmsten Wunsch sie ganz erfüllten, eine Residenz im modernsten Stile, im Stile der Schule Giulio Romanos zu besitzen.

So steht der Bau der Landshuter Residenz in der Entwickelungsgeschichte der bayerischen Renaissancekunst vereinzelt und unvermittelt da. Er ist stets die importierte Treibhauspflanze geblieben, die zwar als Wunder aus fernen Landen viel angestaunt wurde, die aber nicht feste Wurzeln schlagen konnte auf bayerischem Boden, den die humanistischen Ideen doch eben erst dafür vorzubereiten begannen. Der kritische Betrachter ist versucht, das Werk in seiner Gesamtheit nicht für kraftvoll und lebensfähig zu erklären. Thatsache ist, dass ein Fortschreiten auf den einmal eingeschlagenen Bahnen nicht stattfand und dass die späteren Werke nur ein Zurückgreifen auf frühere Dekorationssysteme bedeuten: Die Landshuter Residenz ist für die Entwickelung der bayerischen Renaissancekunst belanglos geblieben.

Der Zeit nach das nächstfolgende Bauwerk der höfischen Renaissancekunst in Altbayern war der sogenannte St. Georgssaal[1]), der in den Jahren 1559—62 vom Hofbaumeister Wilhelm Egkl in dem ungefähr 20 Jahre vorher aufgeführten mittleren Osttrakt der »Neuveste« in München eingerichtet wurde.

[1]) Christian Haeutle, die Residenz zu München (Bayer. Bibliothek, Band XXVII, S. 18). — Aufleger-Schmid, Führer durch die k. Residenz zu München, S. 8. 26.

Der Saal fiel dem grossen Residenzbrand von 1750 zum Opfer. Zur Rekonstruktion seiner Ausstattung, die das einstimmige Lob der Zeitgenossen erfuhr, stehen uns die Stiche von Nicolaus Solis in der Beschreibung der Hochzeit Herzog Wilhelms mit Renata von Lothringen[1]) zur Verfügung, sowie eine Miniatur von Hans Müelich[2]). An beiden Langseiten waren hohe, rundbogige Fenster angebracht. Die Wände von unten bis etwa zur Mitte ringsum mit reichen Tapeten, dunkelbraun mit Gold, verkleidet, darüber an den Schmalseiten grosse Wandbilder[3]) mit Schlachtenscenen. Über jedem Fensterpfeiler befanden sich in herzförmigen Kartouchen Darstellungen aus dem alten Testament sowohl, wie aus der Regierung Kaiser Ludwigs IV. Die übrige Wandfläche, besonders auch die Fensterlaibungen waren mit ornamentaler Malerei, lichtweiss auf zartgrauem Grunde, bedeckt und zwar zeigte diese Pflanzenranken mit Fischweibchen, Putten etc., abwechselnd mit Masken und Grottesken. In der Mitte der einen Schmalseite mit den Schlachtenbildern war ein reichvergoldeter Baldachin aufgeschlagen. Links davon, und entsprechend auch an der gegenüberliegenden Wand, je eine Thür mit reicher architektonischer Umrahmung auf zwei roten Marmorsäulenpaaren. Zwischen den Säulen Figuren: nördlich Abraham und Moses, südlich Apollo und Pan. In der Mitte der einen Längswand ein prächtiger Kamin, dessen Aufbau fast bis zur Decke emporging. Zu oberst eine Justitia, zu ihren Füssen zwei Gestalten, die zur ihr emporsehen. Der Boden des Saales war mit roten und weissen Marmorplatten belegt. Die Decke ruhte auf kleinen Konsolen und hatte einen braunen Holzfries unter sich, an dem in gewissen Zwischenräumen das bayerische und das österreichische Wappen in Kartouchen mit reichem Rollwerk angebracht waren. Die Decke selbst war eine Balkendecke mit tiefen Kassetten. Auf den Kreuzungspunkten der Balken grosse vergoldete Rosetten.

Auch andere Teile der »Neuveste«, wie die Hofapotheke, erhielten um diese Zeit eine zeitgemässe Neuausstattung mit Malereien.

Ich schliesse hier sofort die Beschreibung eines anderen Bauwerkes an, das einen dem Georgssaal ähnlichen Charakter hat und teilweise noch erhalten ist. Wenn wir später beide zusammengenommen betrachten, so wird ihre Stellung in der Entwicklung der Renaissance in Altbayern deutlicher hervortreten.

Das Schloss Dachau erhielt seine Gestalt, die es bis zum Anfang unseres Jahrhunderts behielt, durch die Herzöge Wilhelm IV. und Albrecht V., wie aus einer nicht mehr vorhandenen Inschrift in der ehemaligen Schlosskapelle hervorging[4]): »POSTERITATI. ILLUSTRISSIMI UTRIUSQUE BAVARIAE PRINCIPES, COMITES PALAT. RHENI... DUX WILHELMUS, EIUSQUE FILIUS DUX ALBERTUS VETUSTISSIMUM HOC CASTRUM EX RUINIS PROPE RESTITUTUM NOVIS AEDI-

---

[1]) Kurtze doch begründte Beschreibung des durchl. H. Wilhalmen . . . und der D. . . . Renata . . . zu Lottringen gehalten Hochzeitlichen Ehren Fests . . im 1568 Jahr. Gedrückt in München . . . bey Adam Berg. Text von Hanns Wagner.

[2]) Psalmen des Orlando di Lasso, Bd. I, S. 4, k. Hof- und Staatsbibliothek, München. Autotypie davon, leider ohne die interessante Kartouchenumrahmung bei Zimmermann, Max Gg. die bildenden Künste am Hofe Herzog Albrechts V. von Bayern.

[3]) Möglicherweise Wandteppiche.

[4]) Kunstdenkmale Bayerns. Bd. I, S. 284/85.

FICIIS EXORNAVERUNT, PRIOR MDXLM, ALTER XII. POST ANNUM CHRISTO NATO. Von den vier Flügeln des Gebäudes[1]), die ursprünglich einen rechteckigen Hof umgaben, wurden drei in den Jahren 1806—1809 abgerissen.

Das Äussere des Baues war sehr einfach. Für uns kommen hier in Frage die Reste der Innenausstattung des grossen Festsaales im I. Stock, die etwa um 1565 entstanden ist. Eine breite Treppe führt auf einen von sechs toskanischen Säulen getragenen Podest, der den Vorplatz zum Saale bildete. Die stuckierte Ausstattung des Treppenhauses zeigt die Formen des ausgehenden Barockstiles und entstand in derselben Zeit, wie die Dekoration der Gartenfaçade. Vom Vorplatze führten drei, jetzt vermauerte Thüren in den grossen länglichen Saal. Bei dessen heutigem Zustande kann man sich den ehemaligen prunkvollen Gesamteindruck nur zu rekonstruieren versuchen.

Die reich geschnitzte Holzdecke des Saales wurde ins bayerische Nationalmuseum überführt[2]). Sie zeigte ursprünglich einen dunklen, satten Holzton mit teilweiser Bemalung. Unter der Decke zieht sich ein gemalter Fries hin, in dem in gelbgrauen Tönen auf grünlichem Grunde Gestalten aus der antiken Mythologie dargestellt sind, je zwei in gemalten Kartouchenrahmen und einander gegenüber gelagert. Unterschriften erklären die einzelnen Figuren:

Nordwestwand: JUPITER und JUNO; EOLUS und FORTUNA; Nordostwand: SATURNUS und CIBELLA; MARS und BELLONA; ACTEON und DIANA; PLUTO und PROSERPINA; Südostwand: SOL und IRIS; VULCANUS und VENUS; Südwestwand: MERCURIUS und PALLAS; BACCHUS und CERES; PAN und POMONA; NEPTUNUS und LUNA.

In der Mitte der beiden Schmalseiten je eine männliche Figur, an der Südostwand von vorn, an der Nordwestwand von hinten gesehen, die in die beiden hier angebrachten Kartouchenrahmen greift.

Das Hauptelement in den Ornamenten ist das Band; entwickeltes Rollwerk kommt nur ganz vereinzelt vor. Stellenweise ist eine Übernahme von Grotteskenmotiven zur Füllung der Zwischengründe zu bemerken.

In der Laibung der Rundfenster, über den eigentlichen grossen, jetzt teilweise vermauerten Saalfenstern, haben sich Ornamente aus einfachem Flechtwerk in den Farben des Frieses erhalten. Der übrige Wandschmuck beschränkt sich auf eine ganz einfache Architektur in flachem Stuck. Die eigentliche Deckung und Abtönung der Wandflächen war den Gobelins überlassen[3]). Die Malereien sind im wesentlichen unübermalt auf uns gekommen. Kleinere Ausbesserungen (besonders an den Figuren von Juno und Jupiter), wohl aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts stammend, stören den Eindruck in keiner Weise. Die Zeichnung der Figuren ist nicht immer korrekt; ihre Schlankheit für die Zeit ihrer Entstehung charakteristisch. Der Bilderfries muss aber seiner Zeit in Verbindung mit der dunkelen, nur an einzelnen Stellen bemalten und vergoldeten Holzdecke von grosser dekorativer Wirkung gewesen sein[4]).

---

[1]) Alte Gesamtansicht: Wening, Topographia Bavariae 1701.

[2]) Dort jetzt in zwei Stücke geteilt; die schwache Bemalung der geschnitzten Wappen teilweise aufgefrischt.

[3]) Davon noch zehn im bayer. Nationalmuseum.

[4]) Eine Vorstellung von der ehemaligen Wirkung des Saales kann man sich im Treppenhaus des neuen National-Museums machen, wo ein Teil des Frieses unter die eine Hälfte der

Der Meister der Malereien ist Hans Donauer der Ältere[1]), der im Jahre 1567 seine Bezahlung für die Malereien im grossen Saale ausgehändigt bekommt[2]). Technik und Zeichnung des Frieses weisen mit Bestimmtheit auf Oberitalien. Wenn Hans Donauer der Ältere nicht nur der ausführende Künstler war, sondern auch den Entwurf zu dem Friese geschaffen hat, so ist an einer längeren Studienzeit Donauers in Oberitalien nicht zu zweifeln. Das Können unseres Meisters in diesem Friese ist recht beachtenswert. Mit Arbeiten in der Landshuter Residenz besteht keinerlei Zusammenhang. Für die Kostümgeschichte sind einzelne Figuren von grossem Interesse.

Der Saal des Dachauer Schlosses und der oben besprochene Georgssaal in der Münchener Neuveste geben uns ein gutes Bild, in welcher Gestalt die Renaissance bei der Innendekoration von Räumen am Münchener Hof zwischen 1550 und 1570 auftrat. Die Wände entbehren eines architektonischen Schmuckes. Das aus der gotischen Zeit übernommene Prinzip des mehr oder minder hohen Sockels findet sich noch im Georgssaal. Die Decken sind aus Holz, zum Teil in den Details gefärbt, und geben in ihrer Einteilung den Standpunkt der Entwicklung, wie sie in Italien etwa um 1500 stand. Der zwischen der Decke und der Wand hinziehende gemalte Fries ist auch aus Italien übernommen, wenn gleich in der Dekoration gotischer Räume in Altbayern, Tirol etc. diese Wandteile schon Malerei trugen.

Doch sehen wir in Altbayern auch hier noch Formen angewandt, die in Italien seit dem Ende des 15. Jahrhunderts üblich, aber seit ca. 1530 schon ausser Mode gekommen waren. An ornamentalen Formen in der Skulptur der Decken, besonders aber in der Malerei treten dagegen Elemente auf, die den deutschen Charakter dieser Dekoration doch wieder besonders betonen. Neben der schwach vertretenen Maureske, die bei den Intarsien der Decken gerne Anwendung fand, ist es vorwiegend das Kartouchenornament in seiner, für die sogenannte »Deutsche Renaissance« charakteristischen Ausbildung des Rollwerkes. Das kann niemanden wundern, da wir hier sicher überall die Arbeit bayerischer Künstler annehmen dürfen, wenn uns auch die Namen der Maler nicht bekannt sind. Ich werde weiter unten noch Gelegenheit haben, durch einen Vergleich mit der am Hofe Albrechts V. kräftig blühenden Kleinmalerei auf diese für das zweite Drittel des 16. Jahrhunderts so wichtige Stilphase hinzuweisen. Bis in die siebenziger Jahre war sie in Geltung; dann jedoch machte sich am Hofe in Altbayern ein Umschwung bemerkbar. Um diesen ganz zu verstehen, muss ich die Grenzen meines Themas etwas erweitern, indem ich mich von Altbayern nach Augsburg wende. Darüber soll jedoch in meinem demnächst erscheinenden illustrierten Werke »Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe« ausführlicher gehandelt werden.

Dachauer Decke kopiert ist. Die grössere Farbigkeit der Kopien war durch die jetzt hellere Farbe der Decke geboten.

[1]) Monatsschrift des hist. Ver. v. Oberbayern 1893 S. 143, wo K. Trautmann auch über die Baumeister des Schlosses archivalische Mitteilungen giebt.

[2]) Eine der Figuren des Frieses restaurierte 1572 ein Münchener Maler Melchior Bocksberger. Ebenda.

Inhaltsübersicht

Seite

Vorwort.

Einleitung . . . . . 1— 9
Stand der dekorativen Malerei in Altbayern am Ende der Gotik. — Parallelen in Tirol. — Eindringen der Renaissance.

Residenz in Landshut (1536—1543) . . . . . 10— 48
Vergleich mit dem Palazzo del Te in Mantua.

St. Georgssaal der Neuveste zu München (1559—1562) . . . . . 49— 51

Festsaal im Schlosse zu Dachau (um 1565) . . . . . 52— 54

Fuggerzimmer zu Augsburg (1571/72) . . . . . 55— 64

Schloss Trausnitz bei Landshut (1577—1580) . . . . . 65— 83

Kgl. Residenz zu München . . . . . 84—144

Antiquarium (1588—1600 ca.) . . . . . 84— 95

Grottenhalle (bis nach 1600) . . . . . 96—101

Charakteristik des Friedrich Sustris . . . . . 102—104

Trierzimmer (nach 1612) . . . . . 105—115

Steinzimmer (1611—1617) . . . . . 116—118

Wappengang (1614) . . . . . 119—126

Steiningertreppe (1614 ca.) . . . . . 126—129

Halle »zu den vier Schäften« (1614—1616) 130

Kaisertreppe (1614—1616) . . . . . 133—136

Kaisersaal (bis 1616 ca.) . . . . . 137—142

Tempel im Hofgarten (1615) . . . . . 143—144

Kgl. altes Schloss in Schleissheim (bis 1620 ca.) . . . . . 145—150

Charakteristik des Peter Candid . . . . . 151—163

Erlöschen der Renaissance und Sieg des italienischen Barockes . . . . . 164—165

Überblick über die ganze Periode von 1536—1628 . . . . . 166—172
Sujets. — Kleinmalerei. — Beziehungen der höfischen zur kirchlichen Kunst. — Façadenmalerei. — Festdekorationen. — Parallelen in Österreich und Tirol.

Schluss . . . . . 172—174

Anhang . . . . . 175—178